PRINZIPIEN

DER

LITERATURWISSENSCHAFT

VON

ERNST ELSTER

ZWEITER BAND

STILISTIK

HALLE A. S.
VERLAG VON MAX NIEMEYER
1911

Digitized by Google

Alle Rechte vorbehalten.

176136

STANFORD LIBRARY

Digitized by Google

WILHELM WUNDT

IN AUFRICHTIGER VEREHRUNG

ZUGEEIGNET

Digitized by Google

Digitized by Google

Stanford Library

Vorwort.

Der zweite Band dieses Werkes erscheint mit so erheblicher Verspätung, daß ich ihn wohl nicht ohne ein Wort der Erklärung und Entschuldigung in die Welt ziehen lassen darf. Da ich ihn so lange zurückhielt, wird vielleicht dieser und jener geglaubt haben, daß er das Schicksal manches anderen zweiten Bandes teilen und immer nur Plan und Entwurf bleiben werde. In dem vorliegenden Falle hätte ein Verzicht auf die Fortsetzung sehr leicht zu großen Mißverständnissen Anlaß geben können, denn der erste Band trat nicht als ein in sich abgeschlossenes Teilstück auf, das als ein Ganzes, nur von geringerem Umfang als ich ursprünglich versprochen hatte, angesehen werden konnte, sondern er war ein Torso und gab sich als nichts anderes. Man hätte daher, wenn ich endgültig abgebrochen hätte, vermuten können, daß die Grundanschauungen, die ich mit einem gewissen Nachdruck festgelegt hatte, sich im Verlauf meiner Untersuchungen nicht bewährt hätten, und daß ich sie stillschweigend hätte aufgeben wollen. Der Gedanke, daß eine solche Annahme nicht ausgeschlossen sei, hat mich in mancher Stunde peinlich bedrückt; denn er stand in entschiedenstem Widerspruch zu den Tatsachen. Ich darf Gott sei Dank sagen, daß sich die leitenden Ideen des ersten Bandes für mich persönlich bei wiederholter Nachprüfung und mannigfaltiger praktischer Verwertung als brauchbar erwiesen haben, und daß ich an ihnen in einer neuen Auflage dieses seit einer Reihe von Jahren vergriffenen Bandes festhalten werde. Nur in der Ausführung und Begründung gedenke ich manches hinzuzufügen und hoffe manches verbessern zu können.

Digitized by Google

Gleichwohl ist die lange Verzögerung des zweiten Bandes nicht nur durch äußere, sondern auch durch innere Gründe veranlaßt worden. Er enthält nur ein in sich abgeschlossenes Kapitel der literaturwissenschaftlichen Prinzipienlehre, die Lehre vom Stil, und leider noch nicht den Schluß des Ganzen; über diesen Teil der Gesamtdarstellung, der schon vor vielen Jahren entworfen und ausgeführt, aber dem Publikum noch nicht vorgelegt worden war, haben sich meine Ansichten im Laufe der Zeit in der Tat ein wenig geändert, und mein langes Schweigen erklärt sich dadurch, daß ich unbedingt abwarten wollte, bis ich nach Jahren des Zweifels und der Unbefriedigung zu mir selber sagen konnte: so mag es gehen, nun mag es genug sein!

Die Beobachtung stilistischer Einzelheiten an den Werken unserer guten und weniger guten Dichter und Schriftsteller bereitet keine allzu großen Mühen; aber schon das Bestreben, sich von Einseitigkeit freizuhalten und möglichste Vollständigkeit, nicht der Tatsachen (das ist unmöglich), sondern der Gesichtspunkte zu gewinnen, führt ins weite und erfordert ebenso viel Ausdauer wie Kraft: weitaus das Schwierigste ist jedoch, das reiche Material einheitlich zusammenzufassen und zu einem System der Stilistik zu runden. Das war es, was mir lange Zeit hindurch durchaus nicht in einer mich befriedigenden Weise gelingen wollte. Das Durcheinander ästhetischer, psychologischer und sprachgeschichtlicher Gesichtspunkte brachte mich immer wieder auf den toten Punkt, und in oft wiederholten akademischen Vorlesungen habe ich mehrmals das ganze Gebäude nach vollständig verändertem Plane von Grund aus neu aufzurichten versucht. Zuletzt entschloß ich mich, umfangreiche Darlegungen, die die Übersicht hätten stören und die Aufmerksamkeit des Lesers gar zu lange auf Nebendinge hätten ablenken können, ganz zu beseitigen: daher habe ich nicht allein den kleinen Anfang des stilistischen Kapitels, den der erste Band brachte, ganz fallen lassen, weil er viel zu viel rein grammatische Erörterungen bot, sondern ich habe auch, aus demselben Grunde, längere Darlegungen über die syntaktischen Fügungen unterdrückt, die ursprünglich in das Werk hatten aufgenommen

Digitized by Google

werden sollen (vgl. S. 250 f.). Anderseits gelangte ich zu der Überzeugung, daß die Lehre von den ästhetischen Apperzeptionsformen unbedingt in die Stilistik mit aufgenommen werden müsse, und so habe ich Erörterungen, die der erste Band in ganz anderem Zusammenhange darbot, jetzt in allerdings wesentlich erweiterter und umgearbeiteter Fassung dem zweiten einverleibt. Die ästhetischen, psychologischen und sprachgeschichtlichen Untersuchungen sind nunmehr reinlich geschieden, und ich gebe mich der Hoffnung hin, daß jetzt das Ganze den Namen eines Systems verdiene, in dem ein Teil in den anderen greift. Bei allen meinen Mühen hat mich der Gedanke nicht verlassen, daß ich vielleicht nicht zum Ziel gelangt sein würde, wenn ich nicht, schon vor vielen Jahren, entscheidende Anregungen für mein gesamtes wissenschaftliches Denken durch den verehrten Mann gewonnen hätte, dem dieses Buch gewidmet ist. Seine Methode, die verwickeltsten Zusammenhänge durch vielseitige Analyse zu entwirren, ist mir immer ebenso vorbildlich erschienen wie seine nicht minder große Kunst, aus derart gewonnenem Material einen stolzen Bau nach neuem Plan synthetisch zu errichten.

Marburg an der Lahn, den 27. Dezember 1910.

Ernst Elster.

Digitized by Google

Digitized by Google

5. Kapitel: Stilistik[1].

Einleitung.

Die Lehre vom Stil ordnet sich in den großen Zusammenhang der literaturwissenschaftlichen Prinzipienlehre ein, der eine zwiefache Aufgabe gestellt ist: erstens auf psychologisch-ästhetischer Grundlage die charakteristischen Eigenschaften literarischer Erzeugnisse analysierend zu erschließen; und zweitens festzustellen, wie das derart durch weitgehende Analyse Gewonnene in synthetischer Betrachtung gesichtet, verarbeitet und in zusammenfassender historischer Darstellung ausgedeutet werden muß. Mit dieser Einordnung unserer Disziplin ist bereits gesagt, daß ihre Aufgabe hier nicht so gefaßt werden soll, wie dies in früheren Zeiten geschehen ist. Die ältere Stilistik, die sich auf die Lehrbücher der Griechen und Römer, namentlich Quintilians, stützte, wollte den Lesern Anweisungen geben, wie sie ihren eigenen Stil bessern und pflegen könnten; sie stellte sich in den Dienst praktischer Bildungszwecke; sie wollte einem jeden, der da lesen und verstehen konnte, beibringen, wie er seine Macht über das schwierige Ausdrucksmittel der Sprache zu steigern vermöge. Das ist nicht unser Ziel. Freilich erblicke auch ich in der Stilistik wie in der gesamten Prinzipienlehre der Literaturwissenschaft eine angewandte Wissenschaft; aber die Anwendung strebt einem ganz anderen Ziele zu: wir wollen gegebene Muster des Stils in ihrem Wesen erfassen und abschätzen lernen. Wenn wir dabei für unseren eigenen Stil in dieser oder jener Hinsicht Nutzen ziehen, so ist das gewiß

[1]) Vgl. das Vorwort.

Digitized by Google

ein erwünschter Nebenerfolg, nicht aber der eigentliche Zweck unserer Bemühungen[1]).

Mein Bestreben geht dahin, ein System, d. h. eine organisch gegliederte Gesamtdarstellung der Stilistik zu geben. Nicht als ob ich daran dächte, die Lehren dieser Wissenschaft in abschließender Vollständigkeit vortragen zu können; auch derjenige, der weite Umschau hält, wird immer noch manches unberücksichtigt lassen, was einmal in dieser oder jener Untersuchung von Bedeutung werden mag. Aber es ist doch mein Wunsch, eine derartige Gesamtübersicht über den Gegenstand zu geben, daß sich später auftauchende Einzelbeobachtungen bequem an ihrer rechten Stelle einordnen lassen.

Wir werden gut tun, unserer eigentlichen Untersuchung eine Verständigung über den Begriff des Stils voranzuschicken, und da erinnern wir uns zunächst der Tatsache, daß nicht selten die Bedeutungsgeschichte eines Wortes dem Betrachter hat zielweisende Gedanken erschließen können. Sollte uns die Etymologie des Wortes Stil vielleicht nützliche Dienste leisten? Diese Erwartung stellt sich sehr bald als nichtig heraus. Das Wort Stil ist erst im Laufe der Zeit, vor allem in den letzten Jahrhunderten mit dem reichen Inhalte befrachtet worden, den es jetzt trägt. Es stammt von dem lateinischen *stilus* (griechisch στύλος) ab und bedeutet ursprünglich Griffel; dann erweiterte sich der Begriff zur Bezeichnung des mit dem Griffel Geschriebenen, endlich zur Bezeichnung der Schreibart. Mit dem Worte Stil deutete man also zu der Zeit, als seine ästhetische Bedeutung zur Geltung gelangt war, zunächst nur auf die künstlerische Darstellung der geschriebenen Rede hin; man war noch weit davon entfernt, den Begriff, wie es uns jetzt geläufig ist, auch auf die anderen künstlerischen Betätigungen des Menschengeistes zu übertragen. Über das Wesen der Sache gibt die Etymologie des Wortes Stil vollends keinen Aufschluß. Wir müssen vielmehr erstaunen, daß sich mit diesem unbedeutenden, harmlosen Wörtchen Stil

[1]) Ich befinde mich in dieser Hinsicht in erfreulicher Übereinstimmung mit Richard M. Meyer, dessen schätzenswerte „Deutsche Stilistik" (München 1907) ich warm empfehle, so sehr ich mich auch im ganzen und im einzelnen von ihr entferne.

Digitized by Google

durch die unendlich lange fortgesetzte Denktätigkeit der Menschen ein Inhalt hat verbinden können, der uns heute zu rastlos grübelnder Arbeit auffordert, und der einen Buffon zu dem sicherlich sehr viel Richtiges enthaltenden Ausspruch veranlaßte: *Le style c'est l'homme même.*

Aber diesem Ausspruche Buffons kommt noch eine Bedeutung zu, an die man in der Regel nicht denkt, und die vermutlich auch Buffon selber nicht aufgegangen war. Er wollte sagen: in dem Stile eines Menschen trete seine ganze geistige Eigenart zutage. Aber wir dürfen noch hinzufügen: daß wir nur dann von Stil sprechen, wenn wir die Tätigkeit des Menschen ins Auge fassen. Die Natur hat keinen Stil; eine Landschaft, eine Blume, ein Kristall, ein Stern, ein Wasserfall usw. haben keinen Stil; wir sprechen höchstens dann einmal von dem Stil einer Landschaft oder eines anderen Naturgebildes, wenn wir bereits die künstlerische Verwertbarkeit des Gegenstandes kennzeichnen wollen. Die Voraussetzung stilistischer Werturteile ist vielmehr immer, daß wir es mit Erzeugnissen oder Betätigungen des menschlichen Geistes zu tun haben.

Doch dies alles führt uns dem Begriff des Stiles noch nicht näher. Wir werden dessen Inhalt am ehesten zu umschreiben vermögen, wenn wir ihn von dem verwandter oder auch entgegengesetzter Begriffe abzuheben versuchen. Oft wird der Begriff Stil mit dem Begriff Form in nächste Beziehung gebracht; aber der Inhalt beider deckt sich nicht. Das ersehen wir schon daraus, daß wir auch von Formen der Naturerzeugnisse sprechen, während, wie wir eben gesehen haben, in diesem Falle der Begriff Stil nicht angewendet werden kann. Der Begriff Form ist nun selber einer der verwickeltsten und schwierigsten, die sich denken lassen. Wir erschließen ihn am leichtesten, wenn wir ihn von dem Begriffe Stoff abzuheben versuchen, der ja auch in der Kunstlehre eine sehr wichtige Rolle spielt.

Dem Begriff Stoff läßt sich am ehesten durch Negationen, am ehesten dadurch beikommen, daß man sagt, was in ihm ausdrücklich ausgeschlossen gedacht wird. Dabei soll uns hier nicht der abstrakte philosophische Begriff Stoff beschäftigen,

Digitized by Google

und vollends liegt es uns fern, auf die erkenntnistheoretischen Fragen hinzuweisen, zu denen uns seine Erörterung einladen könnte. Nein, wir ziehen nur den ästhetischen Begriff in Betracht, wonach Stoff der von dem Menschengeiste noch nicht veränderte Gegenstand ist, auf den sich die bildende und darstellende Tätigkeit des Schaffenden erst erstrecken soll. Was fehlt dem Gegenstande, den wir Stoff nennen, noch im Vergleich zu dem in voller Form erblühten Inhalt? Es lassen sich hier vier Merkmale hervorheben. Erstens ist der Stoff noch eine *rudis indigestaque moles*; es ist noch nicht alles herausgewickelt, was in ihm liegt; zahllose Möglichkeiten sind nur im Keime angelegt, nur angedeutet. Nehmen wir ein Beispiel! Man würde das Motiv, daß ein Mann zwischen zwei Frauen gestellt und durch Herzensbeziehungen an beide geknüpft ist, im ästhetischen Sinne einen Stoff nennen können. Dieser Stoff ist in unzähligen Fällen gestaltet worden, namentlich im Drama, und er enthält eine schier unabsehbare Fülle von Entwickelungsmöglichkeiten. Wir denken also bei dem Begriffe Stoff sehr oft an die Tatsache, daß von einem Gegenstande der Darstellung zunächst nur die Keime vorhanden sind, und daß noch alle nennenswerte Entwickelung fehlt. Zweitens fassen wir den Stoff als einen solchen Gegenstand auf, an dem sich die schaffende Tätigkeit dessen, der ihn aufgreift, noch nicht in irgendwie nennenswerter Weise betätigt hat. Der Stoff ermangelt noch der Umbildungen, der Ausscheidungen, der Zusätze. Und drittens fehlt es dem Stoffe noch an Ordnung und einheitlicher Gliederung; der Stoff ist eine rohe und ungeordnete Masse; die Zerlegung in Teile, die sich zu einem Ganzen runden, erfolgt erst durch die bildende Tätigkeit des Schaffenden. Aber auch ein Gebilde, daß diese Ordnung und Gliederung erfahren hat, ist doch immer noch nicht zu vollem Leben erwacht; es ist nur entworfen, aber noch nicht ausgeführt. Zu eigentlichem Dasein gelangt das derart Gedachte erst dann, wenn es in angemessen gewählten Ausdrucksmitteln in die Erscheinung tritt. In diesem Fehlen der den Stoff erst wirklich verkörpernden Ausdrucksmittel liegt die vierte Negation, die wir zur Beschreibung dieses Begriffes heranzuziehen haben.

Digitized by Google

Nun erhebt sich die Frage, ob wir diese vier Negationen in entsprechender Umbildung auch zur Kennzeichnung des ästhetischen Begriffes Form verwerten dürfen? Sind alle jene Tätigkeiten, durch die der Stoff gebildet und zum Leben erhoben wird, unter dem Begriff der Formgebung zusammenzufassen? Wird das Produkt, das durch sie zustande kommt, richtig und zweckmäßig als Form bezeichnet? Man hat diese Frage sehr oft bejaht; die sogenannte Formal-Ästhetik hat nur dann einige Berechtigung, wenn sie den Begriff Form in diesem weiten Sinne faßt. Aber ich hege ernste Bedenken gegen diese Terminologie. Sie entfernt sich weit von der, die den meisten Gebildeten geläufig ist. Nach dieser ist Form ausschließlich die äußere Erscheinung einer Sache. Bei jenem, dem Begriff Stoff entgegengesetzten Begriffe wird aber an sehr wesentliche innere Umwandlungen des Gegenstandes gedacht; es wird in ihm keineswegs nur von der äußeren Erscheinung gesprochen, sondern in erster Linie von den, manche neue Inhalte hinzufügenden geistigen Prozessen, die diese äußere Erscheinung hervorrufen. Jene Terminologie, gegen die ich mich wende, muß zu Unklarheiten und Irrtümern führen, und ich lehne es daher ab, den ästhetischen Begriff Form als konträr zu dem ästhetischen Begriff Stoff anzusehen.

Förderlich ist vielmehr nur die Gegenüberstellung der Begriffe Form und Inhalt. Stoff und Inhalt sind keineswegs identische Begriffe; der Sprachgebrauch macht einen scharfen Unterschied zwischen ihnen. Wir werden niemals jemanden auffordern, uns den Stoff von Goethes „Iphigenie“ zu erzählen, sondern wir verlangen nach dem Inhalt. Der maßgebende Gesichtspunkt für die Unterscheidung beider Begriffe ist sehr einfach: wir denken sowohl wenn wir von Stoff, als wenn wir von Inhalt sprechen, die Form hinweg; aber der Gegenstand, den unser Denken in dieser Weise von der Form ablöst, ist in beiden Fällen verschieden: der Stoff wird unabhängig von aller Einwirkung und Verarbeitung des Menschengeistes, insbesondere des schaffenden Menschengeistes vorgestellt; bei dem Inhalt denken wir aber ausdrücklich eine solche Um- und Ausgestaltung durch den Menschen hinzu. So werden wir das vorhin erwähnte Motiv poetischer Darstellung, daß ein Mann

Digitized by Google

zwischen zwei Frauen gestellt sei, als Stoff bezeichnen, wenn wir voraussetzen, daß der Dichter, der dies Motiv aufgreift, noch nichts von dem Seinigen hinzugefügt hat; sobald wir aber diese Voraussetzung fallen lassen und vielmehr alle das ins Auge fassen, was der Dichter, abgesehen von der Form, aus dem Gegenstande, aus dem Stoffe gemacht hat, so handeln wir von dem Inhalte des Werkes.

Die vier Negationen, durch die wir den Begriff Stoff umschrieben haben, passen daher durchaus nicht auch auf den Begriff Inhalt; jene geistigen Tätigkeiten, durch die der Dichter den Stoff modelt und bildet, erzeugen vielmehr noch manche neue und oft nicht unwesentliche Inhalte: wenn der Inhalt also, wenigstens zum Teil, erst durch die umbildende Geistesarbeit des Schaffenden gewonnen wird, so kann er nicht bereits in dem Stoffe enthalten sein; und damit ist nochmals gesagt, daß Stoff und Inhalt nicht identische Begriffe sind. Zu dem Begriff Inhalt bildet nun aber der Begriff Form in jeder Hinsicht den unanfechtbaren logischen Gegensatz. Form ist ausschließlich die äußere Erscheinung. So wird das Wort auch von jedem Unbefangenen aufgefaßt, und erst die Gelehrten haben ihm gelegentlich einen Sinn untergelegt, der ihm nicht zukommt, und der nicht selten ungeheure Verwirrung angerichtet hat.

Dagegen bestehen nun nicht die geringsten Bedenken, jene vier Negationen, die uns zur Feststellung des Begriffes Stoff dienten, unmittelbar zur Kennzeichnung des Begriffes Stil zu verwerten, und hiermit kehren wir, hoffentlich nicht ohne Gewinn, zu unserem Ausgangspunkt und zu der Frage: was ist Stil? wieder zurück. Alles nämlich, was dem Stoff fehlt, alles, was die bildende Tätigkeit des Menschen aus ihm macht, einschließlich der äußeren Erscheinung, der Form, das ist Stil. Damit heben wir also die äußerst folgewichtige Tatsache hervor, daß sich der Stil nicht allein auf die äußere Form, nicht allein auf die Oberflächenerscheinung der ästhetischen Gebilde erstreckt, sondern daß er bis in ihren innersten Kern eindringt und sich auch in mannigfaltigen Eigentümlichkeiten des Inhaltes kundgibt. Freilich gehört es zum Wesen des Stils, daß er alles, was er ergreift, auch nach außen

Digitized by Google

hervortreibt; ein Gebilde, das nur gedacht ist, oder das, wie Homunculus, noch der lebendigen Gestalt ermangelt, besitzt auch noch keinen Stil. Aber diese äußere Form allein ist auch noch kein Stil; zum Stil rechnen wir vielmehr auch alle die Inhalte, durch die der Schaffende in der Gestaltung des gegebenen Stoffes seine geistige Eigenart verrät. Mit anderen Worten: die Stilistik ist keine bloße Formwissenschaft, sondern sie ermittelt neben der Gestaltungskraft auch die Auffassungsweise des schaffenden Menschengeistes.

Bisher haben wir eine Eigentümlichkeit, die allen stilistischen Gebilden zukommt, nur flüchtig gestreift: aller Stil muß einheitlich geregelt sein; ein Werk, dessen ästhetischer Charakter planlos wechselt, nennen wir stillos. All die sichtende, umbildende und entwickelnde Tätigkeit, die ein Autor in bezug auf einen gegebenen Stoff ausübt, muß im Dienste einer leitenden Zentralvorstellung stehen, und diese leitende Zentralvorstellung muß sich bis auf die Wahl der einzelnen kleineren Ausdrucksmittel erstrecken. Gewiß dürfen innerhalb eines größeren Gebildes, etwa eines Dramas, stilistische Teilstücke verschiedenen Charakters auftreten, wie denn z. B. Shakespeare nicht ganz selten komische und tragische Szenen miteinander abwechseln läßt. Aber innerhalb eines jeden Teilstückes der Darstellung wird kein planloser Wechsel geduldet. Über die Berechtigung und Notwendigkeit, eine solche Norm der Einheit geltend zu machen, besteht wohl nirgends ein Zweifel. Aber mit ihrer Begründung war es oft schlecht bestellt. Für uns, die wir in dem Gefühl den entscheidenden Faktor aller ästhetischen Betätigung, sei es der aufnehmenden, sei es der schaffenden, erblicken, kann sie jedoch nicht schwer fallen. Die Gefühle, die in uns bei der Erfassung eines Kunstwerkes oder überhaupt bei einem jeden ästhetischen Akt erweckt werden (und man denke nur ja nicht, daß es sich immer um heftige, brausende Affekte handele: auch die stilleren, die Seele nur sanft bewegenden Gefühle, von denen wir uns oft gar keine Rechenschaft geben, kommen in Betracht) — diese Gefühle setzen sich immer aus zahlreichen Teilgebilden zusammen; die verschiedensten Inhalte und Formen des Kunstwerkes vereinigen sich zu dem Aufbau einer Gesamtwirkung, einer Stimmung,

Digitized by Google

die den ganzen ästhetischen Akt beherrscht. Dieser Aufbau einer Gesamtwirkung des Gefühls würde unterbunden und gehemmt werden, wenn die Teilgebilde einer Vereinigung widerstrebten oder wenn sie einander geradezu aufhöben. So wird die Forderung der Einheitlichkeit des Stils, die wir geltend machen, begründet durch den leitenden Gedanken, welcher alle Untersuchungen dieses Werkes in letzter Linie bestimmt: daß in dem ästhetischen Verhalten das Gefühl als der entscheidende Faktor vorwaltet, und daß die Frage, welche Vorstellungsgebilde als ästhetisch anzusehen seien, immer von den Entscheidungen des Gefühls abhängt.

Jetzt sind wir soweit, daß wir ohne Mühe unsere früher aufgeworfene Frage: Was ist Stil? beantworten können. Stil ist die Summe der einheitlich geregelten Ausdrucksmittel eines Werkes, in denen sich die ästhetische Auffassung und Gestaltungskraft eines Schaffenden kundgibt.

Der größte Teil dessen, was diese Definition feststellen soll, bedarf nach dem vorher Gesagten keiner Erläuterung mehr. Aber wie wir zuvor den Begriffsinhalt, um den wir uns bemühten, dadurch zu erschließen versuchten, daß wir ihn von dem verwandter Begriffe abgrenzten, so können wir ihn vielleicht auch weiterhin durch ein ähnliches Verfahren noch etwas schärfer beleuchten. Man bringt mit dem Begriff Stil nicht selten den Begriff Technik in nahe Beziehung, und es lohnt sich doch wohl der Mühe, auch bei ihm einen Augenblick zu verweilen. Man denkt bei dem Worte Technik ebenso wie bei dem Worte Stil an ein bildendes Verfahren des Schaffenden, aber freilich an ein viel äußerlicheres als beim Stil. Die Technik besteht in der Summe der bewußt geübten Handgriffe und Berechnungen eines Autors, durch die er sich seine Arbeit erleichtert; der Stil ist dagegen keineswegs immer das Ergebnis solcher Bewußtheit des Geistes; er dringt nicht selten aus dunklen Tiefen. Auch denken wir bei der Technik meist mehr an die allgemeinere Zustutzung eines Stoffes, an die Gruppierung größerer Teilstücke, an den Aufbau der Handlung, an den Aufbau und die Verbindung ihrer Abschnitte und Szenen, an die Mischung der sogenannten Elemente

Digitized by Google

der Poesie (des erzählenden, des beschreibenden, des dramatischen, des lyrischen und des reflektierenden Elementes), an die Verwendung und Behandlung des Monologs und des Dialogs, an die Ausführung des Milieus und der Charakterzeichnung usw., kurz an alle die Handgriffe, durch die der Stoff nach einer bestimmten, verstandesmäßig erprobten Methode im großen hergerichtet wird. Daher ist von der Technik vor allem in der Lehre von den Gattungen der Poesie zu handeln, während dagegen die wichtigsten Eigenschaften des Stils nicht von der Zugehörigkeit eines Werkes zu dieser oder jener literarischen Gattung abhängig sind und daher in dem allgemeinen Teile der Literaturwissenschaft behandelt werden. — In der Technik erblicken wir ein äußerliches, im Stil ein tief innerliches Verfahren des Schaffenden. Im Stil liegt, wie wir wissen, der ganze Mensch. Schon in der Art und Weise, wie er einen Gegenstand erfaßt und sich von innen heraus entwickeln läßt, verrät der Autor seinen Stil; wie verkehrt würde es sein, in der Technik persönliche Werte des Dichters erkennen zu wollen! Ein Kotzebue und Sudermann sind oft Meister der Technik, aber sie erfreuen uns sicherlich nicht durch höhere Vorzüge des Stils. Im Stil, der ja nicht bloß Form ist, sondern die köstlichsten seelischen Inhalte des fühlenden und schauenden Betrachters kundgibt, spiegelt sich sein Verhältnis zu den mannigfaltigsten Erscheinungen des Lebens, wenigstens in der charakteristischen Gefühlsbeleuchtung, die er den Dingen gibt, wider; die Technik ist etwas Unpersönliches, was der eine dem andern auch verhältnismäßig leicht nachmachen kann. Wir sehen also, daß Stil und Technik Begriffe sind, die nur wenig miteinander zu tun haben. Ein Werk, daß sich durch gute Technik auszeichnet, kann natürlich auch einen vortrefflichen Stil aufweisen; aber ebenso gut kann sich die gute Technik mit schlechtem Stil und ein charaktervoller lebendiger Stil mit einer nicht einwandfreien Technik vereinigen. So ist die Verwandtschaft der beiden Begriffe nur äußerlich: sie bezeichnen beide ein bestimmtes Verfahren des gestaltenden Autors. Aber für die richtige Erfassung des Begriffes Stil kann uns der Ausblick auf den der Technik nichts Wesentliches bieten.

Digitized by Google

Weit enger ist die Beziehung des Begriffes **Manier** zu dem des Stiles. Kein Geringerer als Goethe hat über ihn in seinem berühmten Aufsatze „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil“ [1]) sehr aufschlußreich gehandelt; ich komme auf ihn später (in dem Abschnitt über die objektiven ästhetischen Eigenschaften des Stils) noch einmal zurück. Die Manier ist, kurz gesagt, eine Veräußerlichung und Entartung des Stils. Manier liegt dann vor, wenn der Schaffende die Gegenstände seiner Darstellung nicht von innen heraus sich entwickeln läßt, sondern wenn er erprobte Ausdrucksmittel, sich selber oder andere nachahmend, mehr äußerlich auf den Gegenstand aufträgt; der Autor verfährt alsdann rein verstandesmäßig, er schafft nicht mit warmem ästhetischen Gefühlsanteil für die Sache, sondern im Hinblick auf die Wirkung, die er erzielen will, und deren er, da sie mit gleichen Mitteln schon öfter geglückt war, sicher zu sein glaubt. Und doch gilt gerade auch hier das Wort: „So merkt man Absicht, und man wird verstimmt“.

Der Begriff Manier leitet uns zugleich zu einer Unterscheidung hinüber, deren schon hier gedacht werden muß: zu der des **inneren und äußeren Stils**; denn der äußere Stil ist der Manier nahe verwandt. Häufiger freilich als von innerem und äußerem Stil hört man jetzt von **innerer und äußerer Form** reden. Aber diese Ausdrucksweise ist nur annehmbar, wenn man den Begriff Form in dem weiten, vorhin von uns abgelehnten Sinne nimmt, wonach er alles umfaßt, was nicht zum Stoff gehört. Für uns, die wir den Begriff Form als konträr zu dem Begriff Inhalt verstehen und in der Form nur die äußere Erscheinung der Dinge erblicken, wäre eine innere Form ein ebenso großer Unsinn wie ein viereckiger Kreis oder ein schwarzer Schimmel. Im Interesse einer sauberen Terminologie möchte ich dringend raten, die Scheidung einer inneren und äußeren Form durch diejenige eines inneren und äußeren Stils zu ersetzen.

Wie aber können wir inneren und äußeren Stil voneinander abheben? Nach den bisherigen Betrachtungen kann

[1]) In der Weimarischen Ausgabe Bd. 47, S. 77 ff.; in der Heinemannschen Ausgabe Bd. 14, S. 104 ff.

Digitized by Google

uns dies nicht mehr schwer fallen. Wir haben zunächst den Stil der Auffassung und den der Darstellung voneinander gesondert. Der Stil der Auffassung zeigt sich in der Art und Weise, wie der Schriftsteller oder Dichter den im großen ganzen zugestutzten Stoff im einzelnen erfaßt, entwickelt, bereichert und umbildet: das Ergebnis aller dieser Tätigkeiten kann selbstverständlich nur dem inneren Stil zugerechnet werden, denn das Innere, der Inhalt, die Sache wird durch sie betroffen. Aber auch der Stil der Darstellung ist keineswegs immer äußerer Stil. Wenn der Schaffende die Ausdrucksmittel, in die er den Inhalt seiner Seele kleidet, von innen heraus zutage fördert, wenn er Sache und Ausdruck in inniger Harmonie denkt und gestaltet, so wird er ebenfalls in innerer Stilgebung wirken. Und damit sagen wir, daß aller echte und gute Stil innerer Stil sein muß. Von äußerem Stil sprechen wir dann, wenn wir erstens nur von der formalen und nicht von der inhaltlichen Seite der Stilgebung etwas aussagen wollen, und wenn wir zweitens hervorheben wollen, daß die von dem Autor gewählten Ausdrucksmittel nicht in lebendiger Verbindung mit dem zu verkörpernden Inhalt gedacht worden sind. So ist die Manier, deren Begriff wir uns klar gemacht haben, in diesem Sinne äußerer Stil. Aber bei der Manier denken wir noch ein Merkmal hinzu, das an und für sich mit dem äußeren Stil nicht verbunden zu sein braucht: die Manier besteht in der Wiederholung erprobter Stilmittel; der äußere Stil kann zustande kommen, ohne daß solche Wiederholung und Nachahmung vorliegt.

So dürfte uns der Begriff Stil durch die Vergleichung mit den verwandten Begriffen Technik und Manier, und durch die Scheidung des inneren und äußeren Stils noch um ein weniges deutlicher geworden sein. Aber einer sehr wichtigen Frage sind wir noch nicht näher getreten, die bei der Definition des Stils, die wir hier angenommen haben, eigentlich garnicht ausbleiben kann. Ich habe gesagt, daß bei stilistischen Erörterungen nicht nur formale, sondern auch inhaltliche Eigenschaften zu betrachten und abzuschätzen seien, und ich messe dieser Auffassung entscheidende Bedeutung für den gesamten Aufbau der stilistischen Wissenschaft bei. Wenn aber derart

Digitized by Google

auch Inhalte in den Bereich des Stils mit hineingezogen werden sollen, so liegt zweifellos die Gefahr nahe, schlechthin alles, was über literarische Werke auszusagen ist, unter den Gesichtspunkten des Stils zu behandeln; und das kann doch kaum in unserer Absicht liegen. Die Stilistik soll ja nur einen Teil der allgemeinen literaturwissenschaftlichen Prinzipienlehre bilden. Hier gilt es noch Grenzen zu ziehen, die unsere Spezialdisziplin vor einer uferlosen Erweiterung schützen müssen.

Fragen wir, welche Inhalte im Stil mit geboten sein können, so ist die Antwort genau genommen, bereits mit in der Definition enthalten, die wir oben gegeben haben. Wir sagten, Stil sei die Summe der einheitlich geregelten Ausdrucksmittel, in denen sich die ästhetische Auffassung und die Gestaltungskraft eines Schaffenden kundgibt. In dieser Definition setzten wir das Wort Ausdrucksmittel an entscheidender Stelle ein, wollten also darauf aufmerksam machen, daß alles, was stilistisch geformt ist, auch unmittelbar in die Erscheinung treten müsse. Ein Inhalt, der nicht unmittelbar in besonderen Ausdrucksmitteln verkörpert worden ist, gehört nicht zum Stil. Nun könnte man erwidern, daß ja jeder Inhalt in einem Kunstwerke verkörpert werde. Aber vielfach ist der Inhalt doch so umfassend und so verwickelt, daß die Ausdrucksmittel, in die er gekleidet werden soll, garnicht alle mitgedacht werden können; es ist in vielen Fällen vom Inhalt bis zu seiner äußeren Verkörperung ein weiter Weg. Wenn z. B. Heinrich von Kleist die Katastrophe seiner „Penthesilea“ im Anschluß an Euripides' „Bakchen“ ausgeführt hat, so ist das ein Inhalt, der zunächst ganz abgesondert von den Ausdrucksmitteln gedacht worden war. Oder wenn Schiller in der „Bürgschaft“ den überlieferten Stoff durch die zwei Motive erweitert, daß der rückkehrende Möros nach Überwindung des angeschwollenen Stromes auch noch durch den Überfall der Räuber aufgehalten wird und fernerhin durch den lähmenden Durst ermattet, so sind auch dies Inhalte, die mit der Stilgebung kaum noch in unmittelbarer Beziehung gedacht werden. Vergegenwärtigen wir uns weiterhin die großen Veränderungen, die Schiller mit dem überlieferten Stoffe des „Wallenstein“

Digitized by Google

vorgenommen hat. Er glaubte in dem Stoffe eine spröde Staatsaktion zu erblicken, die des eigentlich poetischen Lebens ermangelte: um ihm solches einzuhauchen, legte er in die Handlung den bedeutsamen Gegensatz zweier Menschheitstypen hinein, den er in seiner Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung so geistvoll erschlossen hatte, den Gegensatz des Realisten und des Idealisten, und er erfand zu diesem Zwecke die Figur des Max, durch die er erst die Kontrastfigur des Realisten Wallenstein in ihrem innersten Wesen hervorheben konnte. Die reichen Inhalte, die Schiller aus seiner eigenen Auffassung in dieser Weise zu dem überlieferten Stoffe hinzufügte, lassen sich ebenfalls nicht in unmittelbarer Verbindung mit den konkreten Ausdrucksmitteln denken; sie sind als etwas Selbständiges von ihnen abgelöst.

So erkennen wir deutlich, daß in die Stilbetrachtung immer nur solche Inhalte einbezogen werden dürfen, die zugleich in konkreten Ausdrucksmitteln in die Erscheinung treten; zum Stil gehören nur die unmittelbaren Verbindungen von Inhalt und voll entwickelter Form. Diese Inhalte des Stils stehen immer im Dienste eines anderen, eines umfassenderen Inhaltes, des nämlich, den wir als den eigentlichen Gegenstand der Darstellung auffassen; sie sind dienende Inhalte, Inhalte zweiter Ordnung, die die Aufgabe haben, den Inhalten erster Ordnung zum Ausdruck zu verhelfen. Nun soll nicht geleugnet werden, daß sich dieser Gegensatz zwischen Inhalten erster und zweiter Ordnung in manchen Fällen verwischt; z. B. in lyrischen Gedichten geringen Umfanges, wo der Stoff, an dem sich der stilgebende Inhalt betätigt, auf ein unbedeutendes Erlebnis zusammenschrumpfen kann. Aber in der Regel ist jene Unterscheidung doch sehr bequem durchzuführen.

In diesen Inhalten des Stils, so sagten wir weiter, soll sich die Auffassung, die Persönlichkeit des Schaffenden verraten. Indessen nicht jede Auffassung. Wenn z. B. ein Autor dem Gedanken Ausdruck gibt, daß er von der Unfreiheit, der Determination des Willens überzeugt sei, so ist das eine Anschauung, die für seine Persönlichkeit als charakteristisch angesehen werden darf. Aber wir werden diesem Inhalte, wenn er in eine normal angemessene Form gekleidet

Digitized by Google

ist, kaum eine stilistische Bedeutung beimessen dürfen. Es ist eine theoretische Erkenntnis, die uns an und für sich kalt lassen kann. Anders aber steht es, wenn uns eben derselbe Inhalt in seinen ästhetischen Gefühlswerten nahegebracht wird, wie es Goethe in einem berühmten Gedichte getan hat:

Wie an dem Tag, der dich der Welt verliehen
Die Sonne stand zum Gruße der Planeten,
Bist alsobald und fort und fort gediehen
Nach dem Gesetz, wonach du angetreten.
So mußt du sein, dir kannst du nicht entfliehen,
So sagten schon Sibyllen, so Propheten;
Und keine Zeit und keine Macht zerstückelt
Geprägte Form, die lebend sich entwickelt.

Hier ist der abstrakte Gedanke des Determinismus in eine Reihe konkreter Vorstellungen aufgelöst worden, die die Eigentümlichkeit haben, unser Gefühl zu bewegen und zu beleben: stimmungsvoll ist der Hinweis auf den Tag der Geburt und die an diesem mit Spannung betrachtete Konstellation des Himmels; die Vorstellung, daß wir in all unserem Tun einem Gesetze folgen, das in uns wirkt, ist erhabenen Charakters; die Gestalten der Sibyllen und Propheten erwecken eine gefühlsstarke Gedankenbewegung, und die ewigen Mächte, von denen die Schlußzeilen reden, erheben uns über die irdische Kleinheit dieses Lebens. Damit sind dem abstrakten Hauptgedanken vielfache Inhalte beigesellt, durch die er erst ästhetisch geläutert wird, und alle diese Beigaben sind ohne Fragen wesentlich für den Stil des Gedichtes. Es liegt auf der Hand, welchen Schluß wir aus der Gegenüberstellung verschiedener Inhalte, von denen die einen zum Stil gehören, während die andern nichts mit ihm zu tun haben, ziehen müssen: zum Stil gehören alle diejenigen in unmittelbaren Ausdrucksmitteln verkörperten Inhalte, durch die der Schaffende seine ästhetische Auffassung kundgibt.

Neben dieser ästhetischen Auffassung hoben wir in unserer Definition die Gestaltungskraft des Schaffenden hervor. Beide lassen sich bequem voneinander scheiden: die Beleuchtung, in die ein Gegenstand durch die Auffassung eines Dichters oder Schriftstellers gerückt wird, kann wirksam und eigenartig

Digitized by Google

sein, die Herausgestaltung kann aber gleichwohl zu wünschen übrig lassen; und ebensogut kann sich umgekehrt die Ausgestaltung durch hohe Vorzüge auszeichnen, während die Auffassung tieferer Werte entbehrt. — In dem Produkt der Gestaltungskraft können wir wiederum eine äußere und innere Seite unterscheiden. Die äußere Seite ist die reine Form des Stils. Hierhin gehört vor allem die Sprachmelodie, der wohlgeregelte Wechsel der Tonintervalle; und sodann der Wechsel der Tonintensitäten, der sich teils der eigentlich rhythmischen Gliederung annähert, teils aber sich zu wahrem Rhythmus vollendet. Von diesen wichtigen äußeren Schönheiten der Rede handelt die Stilistik nicht: sie gehören in das Kapitel über die Metrik, das freilich seinerseits ersprießlich nur unter Berücksichtigung zahlreicher Lehren der Stilistik erörtert werden kann. — Die inneren Eigentümlichkeiten, die der Schaffende durch seine Gestaltungskraft dem Stile verleiht, offenbaren sich in der Art und Weise, wie er einen durch die Auffassung gemodelten Stoff ordnet, gliedert und heraustreibt. Auch das ist kein rein formales Verfahren. Wir werden etwa (um ein beliebiges Beispiel herauszugreifen) in der Kunst eines Schriftstellers, Pointen herauszuarbeiten, ein Anzeichen seiner Gestaltungskraft erkennen: dazu gehört aber, daß er aus den vielen Vorstellungen, die sich ihm in einem gewissen Zusammenhange darbieten, die für diesen Zusammenhang entscheidende und gleichsam alles beherrschende herauszufinden vermag; dabei aber sucht er Inhalte hervor, die nicht jeder zu finden vermag, er ergeht sich also nicht in einer rein formalen Betätigung. Oder als eine Eigentümlichkeit der Gestaltungskraft würden wir es auch ansehen, wenn ein in gemütlichem Plauderton sich ergehender Autor zu den Hauptvorstellungen, die er darstellen will, in Zwischengliedern auch noch allerlei nebensächliche Bemerkungen vorbringt. Auch in diesen Zwischenbemerkungen bietet er neue Inhalte dar. Und Ähnliches ließe sich in vielen anderen Fällen feststellen. Immerhin sind es doch mehr allgemeine Richtungen des auf die Lebensinhalte gerichteten Denkens, die sich in diesen Eigentümlichkeiten der Gestaltungskraft geltend machen, während durch die ästhetische Auffassung des Schaffenden

Digitized by Google

vielfach ganz konkrete neue Inhalte herbeigetragen werden. Vor allem aber wird sich die Gestaltungskraft eines Autors in der Herrschaft über das Ausdrucksmittel der Sprache offenbaren.

* * *

Es könnte nun die Frage auftauchen, ob es sich empfehle, den Gesamtstoff der Stilistik nach Maßgabe der von uns hier unterschiedenen zwei Hauptseiten seiner Betätigung, seiner Auffassung und seiner Gestaltungskraft, zu gliedern, in einem ersten Kapitel die Erscheinungen, die auf jene Betätigungsweise zurückzuführen sind, zu behandeln? Ich habe es versucht, aber nicht als praktisch befunden. Vielmehr drängt sich dem, der viele einzelne literarische Gebilde auf Grund der psychologisch-ästhetischen Methode stilistisch zu zergliedern bemüht ist, an erster Stelle ein ganz anderes Einteilungsprinzip auf. Man kann nämlich zunächst bei fast jedem Schriftsteller, dessen Werke stilistisch bemerkenswert erscheinen, gewisse allgemeine Züge der Gestaltung, Züge, die den Gesamtcharakter seiner Schöpfung bestimmen, von solchen unterscheiden, die nur in einer Reihe von Einzelheiten in die Erscheinung treten. Als Beispiele der über das ganze Werk verbreiteten allgemeinen Züge der Stilgebung seien etwa Breite und Knappheit, treues Festhalten an den Einzelheiten der Wirklichkeit oder idealistische Erhöhung und Umbildung des Wirklichkeitsstoffes genannt. Als Beispiele für Einzelheiten etwa die Wahl der Beiwörter, metaphorische Bereicherungen des Ausdrucks, Eigentümlichkeiten der Wortwahl, des Satzbaues usw. Diese Tatsachen geben es uns an die Hand, in einem ersten Hauptabschnitte von den allgemeinen, und in einem zweiten von den besonderen Eigenschaften des Stils zu sprechen. In beiden Abschnitten gehen Auffassung und Darstellungskraft vielfach ineinander über.

Prüfen wir nun die allgemeinen Eigenschaften des Stils, also die, von denen der erste Teil unserer Untersuchung handeln soll, genauer, so erkennen wir bald, daß auch sie nicht alle unter einen einheitlichen Gesichtspunkt gebracht werden können. Deutlich heben sich hier die ästhetischen Eigenschaften als

Digitized by Google

eine Gruppe für sich ab: wenn wir vom idealisierenden oder charakterisierenden Stile handeln, wenn wir ironische, satirische, elegische Züge der Darstellung würdigen, so liegt es klar zutage, daß hier die rein ästhetische Betrachtungsweise ins Spiel tritt. Alle die Beobachtungen, die nach dieser Richtung zu sammeln sind, sollen daher in einem ersten grundlegenden Abschnitt vereinigt werden: grundlegend insofern, als sich diese allgemeinen ästhetischen Eigenschaften in vielen Einzelheiten, von denen später zu handeln ist, spiegeln. — Man könnte ja daran denken, mit den kleinen Einzelheiten des Stils zu beginnen, und die Betrachtung allmählich zu Erscheinungen von umfassenderer Bedeutung vorschreiten zu lassen. Ich selber habe meine Stilistik früher schon vollständig nach diesem Grundsatze ausgearbeitet gehabt, und das Werk von Richard M. Meyer ist ihm entsprechend geordnet. Aber ich bin jetzt überzeugt, daß das umgekehrte Verfahren den Vorzug verdient. Wenn man die Erörterung der allgemeinen Eigenschaften des Stils voranschickt, so lassen sich später viele der Einzelheiten in ein ganz anderes Licht rücken, und in nicht wenigen Fällen läßt sich außerdem die Behandlung bedeutend abkürzen. Den Beweis für diese Behauptung kann freilich nur die gesamte folgende Darstellung erbringen.

Auf die ästhetischen Erörterungen des ersten Hauptabschnittes folgen die psychologischen, wie ja denn in der ganzen Anlage dieses Werkes versucht wurde, die ästhetischen und psychologischen Untersuchungen zu sondern. Unter den psychologischen Eigenschaften wollen wir solche verstehen, in denen sich bemerkenswerte seelische Betätigungsweisen, nicht aber bestimmte Typen der künstlerischen Auffassung kundgeben. So kann etwa, um beliebige Beispiele herauszugreifen, die Vorliebe eines Autors, auf bestimmte Sinnesempfindungen hinzuweisen (Farben, Töne, Wohlgerüche usw.), oder aber sich an Anspielungen und Zitaten zu erfreuen, oder die Dinge euphemistisch zu verschleiern, oder das Gegenteil: sie mit rauher Deutlichkeit festzunageln und dergleichen mehr, dem Stile viel Charakteristisches verleihen, ohne daß wir darum von ästhetischen Vorzügen oder Mängeln sprechen dürften. Alle solche Merkmale des Stils (und es ist ihrer eine große

Digitized by Google

Zahl) sollen unter den allgemeinen psychologischen Eigenschaften angeführt und erwogen werden.

In der Gruppe der ästhetischen sowohl wie der psychologischen Eigenschaften scheiden sich weiterhin die objektiven und die subjektiven Merkmale. Die objektiven Eigentümlichkeiten sind diejenigen, die der Schaffende inbezug auf die Herausarbeitung der von ihm ausgewählten Objekte an den Tag legt, die subjektiven diejenigen, in denen sich seine Subjektivität, seine Stellung gegenüber den Objekten verrät. Dieser Gegensatz objektiver und subjektiver Stilgebung zieht sich durch alle Einzelheiten unserer Untersuchung hindurch.

Der zweite Teil der Stilistik ist der Betrachtung der besonderen Eigenschaften gewidmet. Es gibt viele bemerkenswerte Erscheinungen, die nicht für die Gesamthaltung des Stils bezeichnend sind, sondern nur in Einzelheiten hervortreten. So können etwa kühne Metaphern, glückliche Beiwörter, eigenartige Formen des Satzbaues, der Wortstellung an sich sehr auffallend und bezeichnend sein, aber sie deuten nicht mit Notwendigkeit auf den allgemeinen stilistischen Charakter des Schriftwerkes hin und treten z. B. ebenso gut in idealistischen wie in realistischen, in satirischen wie in elegischen Erzeugnissen hervor.

Diese besonderen Eigenschaften des Stils scheiden sich genau genommen auch wieder in ästhetische und psychologische. Die ästhetischen sind solche, durch die der Redende oder Schreibende bedeutsame und stark auf unser Gefühl wirkende Erhöhungen und Erweiterungen des Ausdrucks vornimmt. Dahin gehören z. B. die Beseelungen des eigentlich Unbeseelten, die Metaphern, Metonymien, Symbole, Umschreibungen, eindrucksvolle Wortwiederholungen, Häufungen von Synonymen, Variationen des Ausdrucks usw. Wir fassen sie unter dem Begriff der ästhetischen Apperzeptionsformen zusammen. Sie bilden ein besonders wichtiges Kapitel der Stilistik. — Diejenigen Einzelheiten, die in rein psychologischer Hinsicht bemerkenswert erscheinen, sind nun aber so eng mit dem Ausdrucksmittel der Sprache verbunden, daß sie im unmittelbaren Hinblick auf dieses besprochen werden müssen. Eine jede Kunst ist in hohem Maße von dem Material abhängig, in dem

Digitized by Google

und durch das sie sich verkörpert. Keine Kunst bedient sich aber eines so vollkommenen und zugleich so verwickelten Ausdrucksmittels wie die Kunst des Wortes. Welche Gesichtspunkte aus der unendlich reichen Lehre von dem Leben der Sprache für die Stilistik beachtet zu werden verdienen, wird bei späterer Gelegenheit zu erwägen sein. Sprachwissenschaft und Stilistik erheischen eine strenge und scharfe Trennung. Genug, daß wir viele der sprachlichen Erscheinungen mit in den Kreis unserer Betrachtung zu ziehen haben: in dem Abschnitt von den sprachlichen Parallelformen ist ihrer zu gedenken. — Nachdem derart das Feld unserer Beobachtungen durchmessen worden ist, werden wir in einer Schlußbetrachtung die Grenzen des Sprachstils zu erkennen versuchen.

Die Anordnung des Stoffes, die hier angedeutet und im folgenden durchgeführt wird, ist zugleich als maßgebend für praktische Stiluntersuchungen einzelner Werke gedacht. Es muß aber über die Verwertung unserer Vorschläge und Gedanken noch ein Wort hinzugefügt werden. Die erste Forderung ist die, daß der Gegenstand der Untersuchung nicht zu weit abgegrenzt werde. Man vereinige nur solche literarische Erzeugnisse für die stilistische Betrachtung, die nach einer vorläufigen Schätzung auch wirklich zusammengehören. Wer z. B. über den Stil von Hebbels Dramen handeln wollte, dürfte die „Judith“ nicht etwa mit dem „Gyges“ und den „Nibelungen“ vereinen; dabei könnte nichts Gutes herauskommen. Gedichte werden zweckmäßig zu bestimmten Gruppen geordnet: man mag Schillers Balladen als eine einheitliche Masse ansehen, aber von den Balladen Goethes müßten die aus seiner Jugendzeit von denen, die 1797 und später entstanden sind, abgesondert werden. Man wird sich weiterhin nicht auf einfache Statistiken beschränken dürfen, wie das in grammatischen Untersuchungen angemessen ist, sondern man wird angeben müssen, in welchen Teilen die künstlerische Leistung des Autors besonders gelungen ist und in welchen sie hinter dem, was ihm an anderen Stellen vergönnt war, zurückbleibt. Um eine solche stilistische Gesamtwürdigung der Teilstücke eines literarischen Werkes zu erzielen, wird man am Schlusse der weiten Wanderung eine Rückschau nicht unterlassen dürfen. Nachdem man die

Digitized by Google

allgemeinen und die besonderen Eigenschaften des Stils erwogen hat, darf man das Fazit zu ziehen nicht verabsäumen: man wird etwa in der Untersuchung über den Stil eines Romans in gedrängtester Form feststellen müssen, wie der Autor in den einzelnen Büchern und Kapiteln seine Kunst besonders an den Tag gelegt hat, und wie er an anderen versagt; man wird, aller einzelnen Begründungen nunmehr überhoben, die Stellen herausheben müssen, wo sich seine Kraft am besten bewährt. Eine solche Rückschau darf und muß ganz knapp sein, aber sie wird den großen Vorteil bieten, daß sie die leicht verwirrenden Einzelheiten zu einem klärenden Gesamtbild vereinigt. — Endlich müssen wir uns aber dessen vergewissern, daß die Untersuchung des Stils wie jede andere ästhetische Untersuchung erst in der historischen Betrachtung ihre Vollendung finden kann. Es versteht sich von selbst, daß die unzähligen Einzelheiten, die wir anzuführen haben, immer unter dem Gesichtspunkte der Norm der Neuheit aufzufassen sind. Wir müssen auf Schritt und Tritt fragen, was der Autor seinen Vorgängern verdankt, oder was er auch aus seinen eigenen früheren Werken entlehnt hat, denn auch solche Nachahmung des Eigenen ist gar nicht selten. Darüber hinaus muß aber auch die Totalität der stilistischen Leistung, der stilistische Gesamtwert des Werkes historisch eingeordnet werden, da nur so das wahrhaft Schöpferische und Fruchtbringende erschlossen wird. Nicht immer wird die Stiluntersuchung dieses Höchste bieten können; in vielen Fällen wird es als genügend angesehen werden können, wenn die einzelne stilistische Leistung in ihren besonderen und allgemeinen Eigentümlichkeiten umschrieben und in ihrer historischen Abhängigkeit gewürdigt wird, ohne daß die weiteren historischen Ausblicke gewonnen werden. Ein anderer, der jene weiteren Zusammenhänge zu ermitteln versucht, mag dann das Gebotene aufgreifen und für seine umfassenderen Zwecke verwerten.

Schließlich sei noch kurz erwähnt, was die folgende Darstellung nicht bringen wird. Sie verzichtet erstens darauf, die historischen Stilformen zu charakterisieren; über Begriffe, wie antik, romantisch, Rokoko, Barok, modern, die ja wesentlich stilistischer Art sind, wird hier nicht gehandelt werden, deshalb

Digitized by Google

nicht, weil ihr Wesen nur im Zusammenhange einer ausführlichen historischen Untersuchung dargelegt werden kann, und die gehört natürlich nicht in den Rahmen einer Prinzipienlehre hinein. Die allgemeine Disziplin, die zu entwickeln unsere Aufgabe ist, wird aber, wenn sie richtig angelegt ist, die Handhaben zur Erkenntnis jener historischen Stilformen darbieten. — Zweitens wird hier keine Stilistik der poetischen Gattungen gegeben, und auch dieser Verzicht ist triftig begründet. Der Stil der poetischen Gattungen kann zweckmäßig nur dort erörtert werden, wo über deren Eigentümlichkeiten im Zusammenhange gesprochen wird: ihnen ist ein besonderes Kapitel dieses Werkes, das siebente, gewidmet, und dort sollen alle Folgerungen, die aus der allgemeinen Stilistik zu ziehen sind, auch gezogen werden. Selbständige Darstellungen der Stilistik, die sich nicht in den Rahmen einer allgemeinen literaturwissenschaftlichen Prinzipienlehre einordnen, werden auf das, was hier vorläufig ausgeschaltet wird, nicht verzichten mögen; aber es ist und bleibt eine mißliche Sache, eine wichtige Lehre wie die von den Gattungen nur im Anhange zur Stillehre vorzutragen; es wird viel Unentbehrliches dabei unter den Tisch fallen.

Digitized by Google

Erster Teil.

Die allgemeinen Eigenschaften des Stils.

1. Abschnitt: Die ästhetischen Eigenschaften.

I. Die objektiven Eigenschaften.

Die ästhetischen Gefühlswerte des Lebens können von dem Dichter in zwiefacher Weise herausgearbeitet werden: entweder gestaltet er die Objekte seiner Darstellung derart, daß sie, allgemeingültig wirkend, das Gemüt des Aufnehmenden anregen oder beleben; das Gefühl wird in diesem Falle nicht in Worten ausdrücklich kundgegeben, sondern wir legen es in das Objekt hinein, oder wir haben vielmehr den Eindruck, dafs es aus dem Objekt auf uns zuströme; wir leiten es aus den Eigenschaften, die dem Objekt zukommen, ab: daher mögen diese Eigenschaften die objektiven ästhetischen Eigenschaften genannt werden. — Oder aber: der Dichter geht nicht darauf aus, die objektiven Vorgänge und Dinge nachzuschaffen und wiederzugeben, sondern er will nur seinen Anteil an ihnen verraten, die Stellung, die sein Subjekt ihnen gegenüber einnimmt, kennzeichnen; diese Art Äußerungen bilden die subjektiven Eigenschaften eines poetischen Erzeugnisses. Und da beide im Stil höchst bedeutsam in die Erscheinung treten, so müssen wir ihrer ausführlich gedenken.

Die populäre Auffassung hat unter den grobkörnigen und vieldeutigen Ausdrücken Realismus und Idealismus zwei Hauptarten der Kunstübung unterschieden: eine solche, der es wesentlich darauf ankommt, die Bilder des Lebens naturgetreu darzustellen, und eine solche, die uns zugleich zu

Digitized by Google

dem ästhetischen Ideal hinangeleiten will und uns hinter allen Trübungen der Wirklichkeit ein Reich der Harmonie und Ordnung ahnen läßt. Diese Begriffe sind irreführend und unzulänglich; sie müssen, wenn wir sie überhaupt beibehalten wollen, durch eine Reihe von Einzeluntersuchungen erläutert werden.

Wir erachten Lebenswahrheit als eine der wichtigsten Forderungen, denen alle Gebilde der Kunst genügen müssen. Aber dieser Begriff Lebenswahrheit, so einfach er zu sein scheint, birgt eine große Fülle von Deutungsmöglichkeiten, und es ist sehr fraglich, ob der Sinn, der der oberflächlichen Durchschnittsauffassung am nächsten zu liegen scheint, wirklich Befriedigendes für unser Denken darbiete. Man nimmt nämlich häufig an, lebenswahr sei eine Darstellung am meisten dann, wenn sie die Dinge der Wirklichkeit mit Haut und Haaren treu nachbilde. Und so hat denn auch in der Kunsttheorie der Begriff der Nachahmung seit Aristoteles eine sehr große Rolle gespielt. Die Nachahmung der Natur machte Batteux in seinem berühmten Werke „Les beaux arts reduits à un même principe“ zur Grundlage aller Kunst, und erst allmählich fingen aufgeklärte Geister, wie z. B. Elias Schlegel [1]), an, die grobe Allgemeinheit dieses Prinzips einzuschränken, bis endlich Goethe in seinem tiefdringenden Aufsatze „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil“ [2]) neue und weitere Erkenntnisse erschloß. Aber wir müssen uns hüten, die Nachahmung der Natur zu unterschätzen; wenn sie wohl gelingt, so kann sie Wertvolles bieten. Und wohl gelungen ist sie, wenn sie auf vielseitiger und eindringender Beobachtung beruht. Alle Eindrücke, die Gegenstand künstlerischer Nachahmung werden können, bestehen, wenn wir genau zusehen, immer aus vielen Teilen; diese Teile alle zu erfassen, erfordert eine bedeutende geistige Energie, und große Unterschiede der persönlichen Begabung lassen sich hier wahrnehmen. Der eine sieht viel, der andre wenig, der eine sieht

---

[1]) Vgl. Schlegels „Ästhetische und dramaturgische Schriften“, herausgegeben von Antoniewicz, S. 96 ff. und S. 106 ff. (Heilbronn 1887).

[2]) Weimarische Ausgabe, Bd. 47, S. 77 ff.

Digitized by Google

dies, der andere jenes, der eine haftet vor allem an den Einzelheiten, der andere an den Zusammenhängen usw. Wer aus den komplexen Eindrücken des Lebens viel herausholen, nachahmen, darstellen kann, der erweitert unsere Seele, der schärft unser Auge. Wir wollen die ungeheuren Fortschritte, welche die modernste Kunst in dieser Hinsicht zutage gefördert hat, wahrlich nicht gering schätzen. Und mit dieser Bereicherung der Nachahmung, mit dieser Erhöhung der Lebensfülle der poetischen Gebilde geht eine gesteigerte Empfindlichkeit gegen die Einstreuung falscher, unwahrer Züge Hand in Hand. Vollends tritt die Bedeutung treuer Nachahmung dann in scharfes Licht, wenn es sich um die Darstellung allbekannter Dinge oder Personen handelt, bei der der Dichter in ähnlicher Weise wie der Porträtmaler gebunden ist.

Aber bei aller Anerkennung des Wertes wohlgelungener Nachahmung müssen wir sie dennoch als Kunstprinzip für durchaus unzulänglich erachten. Aristoteles, der Vater dieser Theorie, hat sie tatsächlich doch keineswegs in der Beschränkung aufgefaßt wie die meisten seiner Nachfolger; denn er erkannte, daß nicht die Nachahmung des Wirklichen, sondern die des Möglichen die eigentliche Aufgabe der Poesie sei[1]). Damit hatte er einsichtig bereits den enggeistigen Ausdeutungen seines Grundsatzes gesteuert. Wir kommen jedoch nur dann zu einer freieren und richtigeren Auffassung, wenn wir diesem Prinzip ein zweites ergänzend hinzugesellen, das wir als das der Neuschöpfung bezeichnen können. Ich sage: hinzugesellen, denn auf weite Strecken hin wird die Nachahmung ihr gutes Recht behaupten; in vielen Fällen wird eine starke Wirkung daraus entspringen, daß sich Abbild und Urbild decken. Auch derjenige, der den Stoff des Lebens nur als Material betrachtet, aus dem er eine neue Welt der Kunst aufbaut, wird bedeutende Teilstücke dieses Materials unverändert verwerten können und sich bei der Verwertung des treuen Anschlusses an die Wirklichkeit mit Recht erfreuen. Nichtsdestoweniger wird sein Grundverhältnis

[1]) Aristoteles' „Poetik", Kap. 9.

Digitized by Google

zu den gegebenen Tatsachen des Lebens von dem des bloß nachahmenden Künstlers durchaus abweichen.

Goethe würdigt in dem eben erwähnten Aufsatze die bloße Nachahmung der Natur noch nicht des Wortes Stil. Diesen kennzeichnet er vielmehr durch die folgenden, das Tiefste erschöpfenden Worte: der Stil „beruht auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge, insofern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen." Wenn auch diese Erklärung zunächst für die bildende Kunst gegeben worden ist, so findet sie ihre bequeme Anwendung auch auf die Poesie. Der Stil beruht auf dem Wesen der Dinge: das soll heißen, er entsteht dann, wenn der Schaffende die Gebilde der Welt in ihrem innersten Kern erfaßt und sie von innen heraus neu erstehen läßt, wenn er nach dem Gesetz und Vorbild der wirkenden Natur das Leben neu aufbaut. Zu diesem Verfahren ist derjenige befähigt, der die Tätigkeit des schaffenden Weltgeistes in sich nacherlebt und in innerlich folgerichtiger Weise aus den Keimen, die ihm das Leben darbietet, eine neue Welt sich entwickeln läßt. Sein Blick haftet nicht an den Einzelheiten des Gewordenen: er erfaßt das Werdende, er wirkt, wie der Erdgeist im „Faust", der Gottheit lebendiges Kleid. Wird die Lebenswahrheit auch durch diesen freischaffenden Stil gewährleistet? Diese Frage erfordert nicht nur ein unbedingtes Ja, sondern wir müssen hinzufügen: erst durch sie kommt diese Lebenswahrheit in wirklich befriedigender Weise zustande. Der bloß nachahmende Dichter bindet sich an die Zufälligkeiten und Äußerlichkeiten der jeweils gegebenen Wirklichkeit; diese Zufälligkeiten ändern sich unablässig, der Sinn der Welt wird durch sie nur in ganz trüben und verzerrten Spiegelungen wiedergegeben; dagegen sieht die freischaffende Kunst von allen diesen Zufälligkeiten ab, sie greift die Keime, aus denen sich das Leben entwickelt, auf, pflanzt sie in die Seele des Menschen und läßt sie hier organisch neu sich auswirken. Dabei werden all jene Störungen der Wirklichkeit ferngehalten, und der innerste Sinn der treibenden Kräfte dieser Welt kann unvermindert in die Erscheinung treten. Damit wird erst die volle, die tiefste

Digitized by Google

Wahrheit des Lebens erschlossen. Bleibt doch in der Wirklichkeit so vieles gehemmt und unentwickelt! Die freischaffende Kunst läßt es voll erblühen, und so kann sie das innerste Rätsel der Zeit lösen. Ja, es hat sich der Fall ereignet, daß frei erfundene Motive, die aus solcher Kunstübung entstanden, nachträglich sich als solche herausgestellt haben, die auch aus der geschichtlichen Überlieferung hätten entnommen werden können. So wird berichtet, daß Tolstoi in „Krieg und Frieden" mehrere Motive aus freier Erfindung beigesteuert habe, die im wesentlichen durch erst später erschlossene historische Quellen bestätigt worden seien. Auch der Fall ist möglich, daß ein Dichter, die tiefsten Ideen des Zeitlebens erfassend, Vorgänge schildert, die als bedeutsame Ahnungen der künftigen Entwicklung des wirklichen Lebens aufgefaßt werden können. Ich habe in Bd. 1, S. 195 dieses Werkes auf solche geheimnisvollen und doch schließlich psychologisch erklärbaren Beziehungen zwischen dem Inhalt der Meisterdramen Schillers und den politischen Ereignissen, die unmittelbar nachher hervortraten, verwiesen.

Goethe machte scharfsinnig einen Unterschied zwischen Wirklichkeit und Wahrheit: die Wirklichkeit ist der Gegenstand der Nachahmung, die Wahrheit der der freischaffenden Kunst, welche die treibenden Kräfte des Lebens hervorkehrt.

Eine solche Wahrheit kann auch dann noch unvermindert erhalten bleiben, wenn der Dichter, die Kausalität der Natur hintanstellend, eine Welt der Wunder vor unseren Augen auferbaut. Ja, die imaginären Gebilde der Volksseele erfreuen sich, wohl verkörpert, seit alter Zeit einer besonderen Beliebtheit; der willige Betrachter verknüpft mit ihnen Gefühle und Affekte von besonderer Innigkeit und Vielseitigkeit. Das erklärt sich daraus, dafs hier die treibenden Ideen, die Wünsche und Hoffnungen der Menschen rein und unverfälscht zum Ausdruck gelangen.

Nun ist es aber doch nicht zu verkennen, dafs es dem gesteigerten Wirklichkeitssinn der modernen Menschen nicht immer leicht wird, die Naturkausalität, mit der er strenger zu rechnen gewohnt ist, ganz zu vergessen und beiseite zu

Digitized by Google

stellen; er geht aus eben diesem Grunde an vielen imaginären Darstellungen der Vergangenheit teilnahmlos vorüber; es klingt bei ihm vieles nicht mehr an, was den Menschen einer primitiveren Bewußtseinsstufe noch anziehend und bedeutsam erschien. Will der moderne Dichter gleichwohl diese Stoffe aufgreifen und gestalten, so wird er ihnen in besonders hohem Maße die Vorzüge wahren müssen, auf denen ihr eigentlicher Wert beruht: er wird jene treibenden Ideen des menschlichen Herzens, sein Sehnen und Verlangen lebendig aus seiner Darstellung hervorleuchten und wird die freischaffende Tätigkeit der Phantasie sich kühn und in blühender Üppigkeit entfalten lassen müssen. So ist das moderne Märchendrama (ich erinnere nur an Hauptmanns „Versunkene Glocke") oft zu einem Ausdrucksmittel der die Zeit innerlichst beschäftigenden Ideen geworden. Vollends gesichert wird der Erfolg solcher durch tiefen Ideengehalt und reiche Erfindung ausgezeichneten Phantasiegebilde, wenn sie sich noch wie bei Richard Wagner mit allen Reizen der musikalischen Kunst vereinigen.

Ich habe bereits wiederholt den Ausdruck Idee in demselben Sinne wie treibende Kraft des Lebens angewendet; beide sind für unseren Zusammenhang identisch. Ich verstehe eben hier unter Idee den zur Entfaltung strebenden Keim des Lebens. In diesem Sinne arbeitet der freischaffende Künstler die Ideen des Lebens heraus. Nun kann aber die Erfassung und Verkörperung der Ideen doch sehr verschieden erfolgen. Bisher betrachteten wir sie immer als das dem konkreten Gebilde zugrunde liegende Agens. Sie bildeten mit diesem eine unmittelbare Einheit. Aber die Ideen können sich auch von dieser engen Verbindung mit dem konkreten Leben losreißen, sie können in dem Bewußtsein eines Dichters die Vorherrschaft gewinnen und sich in breiten Reflexionen geltend machen. Das ist z. B. nicht ganz selten bei Ibsen der Fall. So treten etwa in seinen „Stützen der Gesellschaft" die Ideen allzu aufdringlich hervor, während sie dagegen in den „Gespenstern", in der „Wildente" und auch in der „Nora" weniger belästigen. Sehr bemerkenswert ist es, wie in Ibsens Werken der letzten Periode neben solchen von Ideen strotzenden Hauptpartien weite Strecken entlang der bloß nachahmende Stil

Digitized by Google

zur Geltung gelangt; es ist unmöglich, das hier im einzelnen nachzuweisen; aber mich dünkt, daß diese befremdliche Mischung beider Stilformen Ibsens Erzeugnissen ein sehr auffälliges Gepräge verleiht. Ganz anders ist es z. B. bei Shakespeare. Bei ihm sind die Ideen eng mit dem konkreten Inhalt der Werke verschmolzen und sie treten nicht auffällig als die Herrscherinnen in den Vordergrund. So hat er in Macbeth und Richard III. die Idee der Herrschsucht, in Othello die der Eifersucht, in Romeo und Julie die der Liebe, in Hamlet die der durch Reflexion gehemmten Tatkraft kunstvoll in die konkrete Handlung eingeschmolzen, und so gut wie nirgends wird bei ihm der aus solchen Ideen heraus freischaffende Stil durch den bloß nachahmenden Stil unterbrochen. Wohl noch vollkommener hat Goethe in seinen Meisterwerken Idee und konkreten Gehalt in eins verwoben. So ist in Iphigenie die Idee der alles Leid überwindenden Liebe und Hoheit des weiblichen Gemütes, in Tasso die Idee des aufreibenden Gegensatzes von Phantasieleben und Wirklichkeit mit solcher Zurückhaltung verkörpert, daß sie sich wie im rosigen Hintergrunde verflüchtigt. Und wie wundervoll hat er in „Hermann und Dorothea“ den Gegensatz von seßhafter Beharrlichkeit und revolutionärer Zerstörungswut in seiner ideellen Tiefe erfaßt!

Nun könnte man vielleicht einwenden, daß sich dieser Unterschied von freischaffender und von nachahmender Kunst in der Theorie recht wohl feststellen lasse, dafs er aber in der praktischen Anwendung versage; man könne einem poetischen Gebilde nicht ansehen, ob es auf diese oder jene Weise entstanden sei. Denen, die so urteilen, mag zugegeben werden, daß sich nicht bei jedem Teilstücke poetischer Werke angeben läßt, ob es auf diese oder jene Weise zustande gekommen ist; und am wenigsten würden wohl die Dichter selber Rechenschaft zu geben vermögen, wenn man mit diesen Fragen an sie heranträte. Auch habe ich früher ausdrücklich zugestanden, daß die beiden Arten der Stilgebung einander nicht grundsätzlich ausschliefsen: ein Dichter, der im großen Ganzen freischaffend verfährt, mag recht wohl Einzelheiten in bloß nachahmendem Verfahren gestalten. Aber wenn man auf das Ganze schaut, so wird man schwerlich zweifeln können, wie

Digitized by Google

sich das Urteil in dieser Frage von Fall zu Fall zu stellen hat. Der freischaffende Künstler läßt seine Gebilde aus dem Urgrund des Lebens herauswachsen: das hat zur Folge, daß er uns in Tiefen hineinschauen läßt, von denen der bloß nachahmende Dichter in der Regel nichts ahnt. Ferner wird der freischaffende Künstler seine Gestalten sich in einer Folgerichtigkeit und Wahrheit auswirken lassen, die der an die trübe Wirklichkeit gebundene niemals erreichen kann. Und endlich wird er alle die Nichtigkeiten unwillkürlich ausscheiden, von der sich die Nachahmung nicht freimachen kann, denn sie haftet eben an der Außenseite und der Oberfläche der Dinge. Durch alle diese Vorzüge wird der freischaffende Stil die Kluft zwischen Kunst und Wirklichkeit in höchst erfreulicher Weise vertiefen; wir werden durch ihn aus der dumpfen Luft, in der uns die Wirklichkeit festhält, herausgehoben: wir erschauen das volle Leben, ja wir erschauen nur bei ihm das Leben in seinem innersten Wert, aber wir sind dem Alltag mit allen seinen Erbärmlichkeiten entrückt. Dieses in hervorragendem Sinne Phantasiemäfsige des freischaffenden Stils mufs sich einem jeden, der in ästhetischen Dingen mitreden darf, unmittelbar fühlbar machen. Auf der anderen Seite wird uns die bloß nachahmende Kunst, wenn sie sich auch mit noch so viel Flittern behängt, immer in den Niederungen der Wirklichkeit festhalten, sie wird uns niemals jene phantasiemäßige Freiheit des Geistes verleihen, die uns doch als die köstlichste Gabe der Musen erscheinen muß. So fühlen wir etwa bei Zola, so hoch wir auch sein Talent einschätzen mögen, doch fast auf Schritt und Tritt die Rippenstöße der Wirklichkeit, da er sich über das nachahmende Verfahren nicht hat erheben können. Besonders stark ist in „La Débacle“ die Grenze zwischen Dichtung und bloß ausschmückender Berichterstattung verwischt, und die Bedeutung, die man dem Werke beimessen mag, ist zum geringsten Teile ästhetischer Art. Nach alledem hege ich keinen Zweifel, daß Beobachtungen über freischaffenden und nachahmenden Stil auch für die praktische Untersuchung von Fall zu Fall sehr fruchtbringend und nützlich sein werden.

Mit dieser Unterscheidung hat die des typisierenden

Digitized by Google

und individualisierenden Stils[1]) einige Berührungspunkte, doch fällt sie keineswegs mit ihr zusammen. Der typisierende Stil will das Allgemeine darstellen, er will nur die Merkmale an einem Gegenstande heraussuchen, die er mit zahlreichen verwandten Gegenständen gemeinsam hat, will dagegen alle diejenigen unberücksichtigt lassen, die nur vereinzelt vorkommen. So kann der Dichter etwa moralische Typen darstellen, wie den Geizigen, den Scheinheiligen, den Weiberfeind, oder Standestypen, wie den Soldaten, den quacksalbernden Arzt, den jungen Gelehrten, oder Typen der besonderen Lebenslage, wie die heiratslustige Witwe oder die alte Jungfer oder das naive Backfischchen usw. Auf der anderen Seite sucht der individualisierende Stil diese allgemeinen Züge möglichst zu vermeiden und das Vereinzelte und durch Neuheit Reizende in den Vordergrund zu stellen. Man könnte nun meinen, dafs der typisierende Stil mit dem vorher besprochenen freischaffenden Stile, und der individualisierende mit dem nachahmenden zusammenfalle. Aber dem ist durchaus nicht so. Gewiß ist es möglich, daß sich jene beiden Formen vereinigen; Goethe hat z. B. in „Hermann und Dorothea“ im wesentlichen typische Charaktere in freischaffender Kunst ausgeführt. Aber das stilistische Verfahren ist doch in beiden Fällen durchaus verschieden. Der typisierende Stil führt nicht wie der freischaffende bis zu den treibenden Ideen des Lebens hinab; er kann auch von dem geübt werden, der sich auf die Nachahmung beschränkt, nur, daß sich die Nachahmung auf eine große Summe von gleichartigen Erscheinungen erstreckt und aus ihnen das Mittel zieht. Ebenso kann der individualisierende Stil recht wohl Sache des freischaffenden Künstlers sein; auch das Vereinzelte kann aus den tiefsten Tiefen der wirkenden Natur heraus erfaßt und dargestellt werden. Das ist z. B. der Fall bei den erotischen Problemen der Judith, des Golo und der Rhodope in Hebbels Dramen; Hebbel ist fast überall mit vollem Bewußtsein freischaffender Künstler, aber er liebt zugleich so sehr das Vereinzelte und Individuelle,

[1]) Vgl. Volkelt, Ästhetische Zeitfragen, S. 132 ff. (München 1895); derselbe, System der Ästhetik, Bd. 2, S. 64 ff. (das. 1910).

Digitized by Google

daß er eben hierdurch weiteren Kreisen schwer verständlich erscheint. — Natürlich ist dieser Gegensatz des Typischen und Individuellen durchaus nicht auf die Behandlung der Charaktere beschränkt: er kann sich ebenso in der Beschreibung der Sitten und Zustände, in den Motiven der poetischen Handlung, in lyrischen Ergüssen und in Reflexionen, vor allem aber auch in der Wahl der einzelnen stilistischen Ausdrucksmittel betätigen können. Kurz, wir sprechen hier von Gesichtspunkten, von denen aus sich sehr mannigfaltige Tatsachen beobachten lassen, und wir werden in der Regel in der individualisierenden Auffassung die größere Energie des Geistes erkennen dürfen. Wir werden aber nicht darüber im Zweifel sein können, daß diese Scheidung, die sich immer bequem durchführen läßt, nicht entfernt zu ebensolchen Tiefen hinleitet wie der zuvor besprochene Gegensatz der freischaffenden und nachahmenden Kunst.

Wenn wir ein drittes Stilpaar in dem Stil der idealisierenden und in dem der charakterisierenden Auffassung erblicken, so weisen wir auf Gegensätze hin, die sich wiederum deutlich von den zuvor besprochenen unterscheiden. Und ich betone dabei: der idealisierenden oder charakterisierenden Auffassung; von dem Stil der durch dieselben Merkmale ausgezeichneten Darstellung werden wir erst später zu sprechen haben. Wir rücken, indem wir von diesen Unterscheidungen des Stiles handeln, an die landläufigen Begriffe von Idealismus und Realismus nahe heran; aber wir hüten uns, diese einfach aufzunehmen, und indem wir statt ihrer vorsichtig umgrenzte Ausdrücke wählen, hoffen wir, der Gefahr vieldeutiger und unklarer Wörter zu entgehen. Der Stil der idealisierenden Auffassung kommt dann zustande, wenn der Schaffende die Bilder der Welt, die er entwirft, dem Ideal anzugleichen bestrebt ist; der Stil der charakterisierenden Auffassung dann, wenn ihm solche Absicht fernliegt und es ihm nur darum zu tun ist, das für die Sache Bezeichnende bestimmt herauszuarbeiten, einerlei, ob es schön oder häßlich, erhaben oder niedrig sei. Man könnte denken, der Stil der charakterisierenden Auffassung falle mit dem nachahmenden Stile, von dem wir gesprochen haben, zusammen;

Digitized by Google

aber das trifft nicht zu: auch der freischaffende Künstler kann den charakterisierenden Stil pflegen und sich aller Aufblicke zu dem Ideal enthalten.

Worin aber erkennen wir das Ideal? Man hat sich daran gewöhnt, diesen Begriff mit Vorliebe auf Erscheinungen des sittlichen Lebens anzuwenden, und daß sittliche Ideale auch in der Kunst eine große Wirkung üben und in ihr die glücklichste Verkörperung finden können, unterliegt keinem Zweifel. Indessen, es versteht sich von selbst, daß sie hier, wo wir die ästhetische Definitionen des Stiles besprechen, nicht gemeint sein können, und daß ästhetische Begriffe immer nur durch ihresgleichen begrenzt und erläutert werden können. Welches ist nun aber das ästhetische Ideal? Wir dürfen bei der Beantwortung dieser Frage zweierlei nicht aus dem Auge verlieren: erstens, daß es sich bei allen ästhetischen Begriffen um Gefühlswerte handelt, und daß wir daher zunächst die Gefühle feststellen müssen, die das ästhetische Ideal in uns erweckt; und zweitens: daß wir hier von objektiven ästhetischen Begriffen handeln, also von solchen, die über die Gefühlswirkung bestimmter objektiver Erscheinungen eine Aussage machen; sobald wir Objekte von bestimmter Beschaffenheit erschauen, tritt die Gefühlswirkung ein. Dabei müssen wir uns dessen erinnern, daß alle ästhetischen Gefühlswirkungen allgemeingültig oder überpersönlich sein müssen; die Gegenstände müssen von unseren persönlichen Interessen losgelöst sein, sie dürfen nicht von uns begehrt oder verabscheut werden; die bloße Vorstellung des Gegenstandes bildet die Grundlage der ästhetischen Gefühlwirkung. Daher ist er am besten, wie in den Darstellungen der Kunst, nicht wirklich; gehört der Gegenstand der Wirklichkeit an, so wird die ästhetische Auffassung sehr leicht gestört oder gänzlich aufgehoben; jedesfalls aber trägt die Wirklichkeit niemals auch nur das Geringste zur Erhöhung der ästhetischen Wirkung bei. Das braucht an dieser Stelle nicht noch einmal erörtert zu werden. Das Gefühl nun, das durch die Vergegenwärtigung des ästhetischen Ideals in uns erweckt wird, ist ein Gefühl ausgeprägter Lust. Das Ideal ist das, was ist, wie es sein soll; und alles, was so ist, wie es sein soll, erfassen wir mit Freude und Lust.

Digitized by Google

Diese Lust soll aber zugleich allgemeingültig sein; dadurch unterscheidet sie sich von unzähligen andern Arten der Lust: die Lust, die aus der Befriedigung unserer persönlichen Hoffnungen, Wünsche oder Begierden entspringt, wirkt oft heftig erregend, ja verwirrend; sie macht sich derart geltend, daß unsere Seele zur Erfassung dessen, was unserer unmittelbaren Interessensphäre entrückt ist, nicht mehr imstande ist. Dagegen ist die Lust, die das ästhetische Ideal in uns erweckt, maßvoll; sie wird am besten durch das Wort Wohlgefallen wiedergegeben. Diese maßvolle Lust des Wohlgefallens ist derart, daß sie unsere Seele zu einem leichten und freien Spiel entbindet, nicht aber derart, daß sie uns wie die persönliche Lust in einem bestimmten Zirkel der Gedanken festbannt.

Viel schwieriger ist die Entscheidung der Frage, wie beschaffen das Objekt sein muß, damit ein solches allgemeingültiges Gefühl des Wohlgefallens zustande kommen könne. Nun sahen wir bereits: das Ideal ist das Seinsollende; dasjenige ist aber so, wie es sein soll, was seinem Zweck entspricht, was sich gesetzmäßig nach dem Plan der schaffenden Natur frei und ungehemmt entwickelt hat. Mir scheint, daß nur eine solche teleologische Begründung dem Begriff des Ideals gerecht werden kann. Wir können also sagen: dem Ideal entspricht die in höchster Zweckmäßigkeit sich frei entwickelnde Kraft.

Indessen, es liegt doch auf der Hand, daß in den konkreten Gebilden des Lebens die Kraft in sehr verschiedener Weise in die Erscheinung treten kann; die Welt besteht aus einem unendlich reichen System wirkender Kräfte, und wenn wir in ästhetischen Betrachtungen immer den Begriff des Grades und der Stufe heranzuziehen haben, um der unendlich reichen Mannigfaltigkeit des Lebens einigermaßen gerecht zu werden, so ist hier ganz insbesondere Ursache dazu. Die Stufen der zweckmäßig sich betätigenden Kräfte sind unabsehbar; und zwar sind die Grade der Kraft und die Grade der zweckmäßigen Betätigung zu unterscheiden. Die überall auf Vereinfachung ausgehende Betrachtung der Menschen hat nun aber aus dieser reichen Mannigfaltigkeit der Erscheinungen Hauptstationen herausgegriffen und durch besondere Ausdrücke

Digitized by Google

bezeichnet. Als solche besonders ausgezeichnete Bezirke in dem weiten Felde der ästhetischen Ideale erkennen wir das Liebliche, das Schöne (im engeren Sinne des Wortes) und das Erhabene. Das Liebliche tritt in die Erscheinung durch die freie und zweckmäßige Betätigung der kleinen, das Schöne durch die freie und zweckmäßige Betätigung der normalen, und das Erhabene durch die freie und zweckmäßige Betätigung der übernormalen Kraft. Diese Unterscheidung der drei Hauptformen ästhetischer Ideale wird in der literarischen Kritik leicht und mit Vorliebe verwendet. So sind etwa manche Partien von Wielands „Oberon" in hohem Maße durch den Charakter des Lieblichen ausgezeichnet; in der Lyrik findet es Verwertung bei manchen der galanten Dichter des 17. Jahrhunderts, im 18. Jahrhundert bei Hagedorn und den Anakreontikern, im 19. bei manchen der Romantiker, insbesondere auch in vielen Abschnitten von Heines „Buch der Lieder"; als höchster Vollender des Schönen ragt Goethe über alle anderen hervor; das Erhabene findet in Haller, Klopstock und Schiller wohl die bedeutendsten Vertreter deutscher Zunge.

Dieser Stil der idealisierenden Auffassung, der in dieser oder jener Richtung die Gebilde des Lebens zu erhöhen versucht, kann noch dadurch ein besonderes Gepräge gewinnen, daß er sich auf Inhalte einer primitiven Urzeit erstreckt, in der die typisch volkstümliche Anschauungsweise herrscht. Die Ideale des Lieblichen und des Schönen nehmen alsdann die besondere Gestalt des Idyllischen an, das Ideal des Erhabenen die des Heroischen. So ist z. B. das Idyllische dieser idealen Sphäre vortrefflich bei Salomon Gessner, das Heroische in Wagners „Ring des Nibelungen" gestaltet.

Dieser Kunst der idealisierenden Auffassung steht alsdann die der charakterisierenden Auffassung gegenüber, die es verschmäht, die Gebilde des Lebens im Hinblick auf solche Ideale umzuformen, und die daher auch nicht davor zurückschreckt, die Gegensätze dieser Ideale, das Alltägliche, das Häßliche und das Niedrige auch in reicheren Mengen in ihren Erzeugnissen festzuhalten. Gewiß ist es zu begreifen, daſs derartiges Verfahren im Widerspruch gegenüber den Entartungen

Digitized by Google

der idealisierenden Kunst zeitweilig beliebt wurde. Auch kann sich die charakterisierende Kunst mit anderen Vorzügen des Stils, die wir zuvor besprochen haben, recht wohl vereinigen. Aber gewisse Grenzen mufs auch sie beobachten, bis zu einem gewissen Grade ist auch sie an die Norm der Abtönung gebunden. Damit berühren wir Tatsachen, deren in diesem Zusammenhange doch ein wenig ausführlicher gedacht werden muß.

Das Häßliche und Niedrige ist ein so bedeutsamer Faktor des Lebens, daß keine Kunst, die sich an die Norm der Lebenswahrheit in ihrem weiteren und tieferen Sinne gebunden hält, seiner entraten kann. Nun ist aber die Wirkung, die das Häßliche in seinen stärkeren Graden auf unser Gemüt ausübt, der ästhetischen Auffassungsweise in hohem Maße gefährlich. Wir wissen: die ästhetische Auffassung besteht in der Hervorkehrung der Gefühlswerte des Lebens; das Häßliche steht aber diesem freien Spiel der Gefühle nicht nur feindlich gegenüber, sondern kann es unter Umständen vollständig unterdrücken. Das Häßliche erweckt heftige Unlust; diese kann so groß sein, daß unser Gemüt ganz und gar von ihr in Anspruch genommen wird: was auch sonst noch Eingang suche in unser Herz, es wird alles durch dieses überwiegende Gefühl der Unlust vergällt und vergiftet. Ja, die Unlust kann uns bis zu abwehrenden Willenshandlungen führen, die immer der Tod des ästhetischen Verhaltens sind: wir werfen das niederträchtige Buch empört in die Ecke, oder wir verlassen die Theateraufführung, in der die Gemeinheit ihre Orgien feiert. Nun gibt es aber auch schon viele mäßigere Grade des Häßlichen, die dem Stil der idealisierenden Auffassung zuwiderlaufen, und man hat daher seit alter Zeit nach Mitteln gesucht, es nach Kräften seines peinlichen Charakters zu berauben, es abzutönen. Solcher Mittel gibt es eine größere Zahl.

Da ein jeder Abschnitt eines Kunstwerkes genau genommen immer wieder in eine größere Menge von Teilstücken zerlegt werden kann, in solche Teilstücke, die gleichzeitig in die Erscheinung treten, wie z. B. die Elemente des Inhaltes und die des Ausdruckes, und in solche, die nacheinander

Digitized by Google

folgen, sich aber doch in ihrem Nacheinander zu einer Totalwirkung verbinden: so liegt es auf der Hand, daß das erste Mittel, durch das der Dichter das Häßliche abtönen kann, in der Einflechtung von Teilstücken entgegenwirkenden Charakters, also vor allem von Zügen des Schönen und Erhabenen zu suchen ist. So hat etwa Shakespeare in Richard III. das Häßliche dadurch, daß er es mit erhabener Tatkraft vereinigte, nicht nur annehmbar, sondern in hohem Grade anziehend gemacht. Ein zweites Mittel, dessen sich auch gerade Shakespeare mit Vorliebe bedient, besteht darin, daß die schließliche Selbstzersetzung des Häßlichen dem Betrachter vor Augen geführt wird; ein drittes darin, daß das Häßliche als unvermeidlich in dem gewaltigen Zusammenhange der Dinge hingestellt und etwa in der Weise entschuldigt wird, wie Leibniz in seiner optimistischen Philosophie das Böse rechtfertigt; ein viertes, allerdings nur schwach wirkendes, aber bei modernen Autoren besonders beliebtes Mittel besteht darin, daß dem Häßlichen die Gefühle der Lust beigesellt werden, die aus der geradezu überraschenden Wahrheit der Darstellung entspringt; ein fünftes, stets am sichersten wirkendes Mittel darin, daß das Häßliche durch die Kontraste des Schönen in die richtige Beleuchtung gerückt wird. Aber es kommt noch ein letztes Verfahren, ein solches mehr genereller Art hinzu, in dem wir den Abschluß und wohl auch den Ursprung aller dieser auf die Verminderung des Häßlichen gerichteten Bemühungen erkennen können: wie man sagt, daß dem Reinen alles rein sei, so können auch in der Seele des zum Schönen aufstrebenden Künstlers alle Gebilde des Häßlichen noch eine gewisse Verklärung erfahren, durch die sie ihrer Schrecken beraubt werden. Mit anderen Worten: der idealistisch veranlagte Künstler läßt unwillkürlich die Gefühle des Häßlichen nicht zu voller Entfaltung gelangen: es gehört zu seiner geistigen Organisation, daß ihm derartige Inhalte innerlich fremd bleiben, daß er sie in einer gewissen Ferne verweilen läßt, von wo aus sie ihn nicht innerlich berühren können. Das Häßliche wird von ihm überhaupt nicht in seinem ganzen Umfange und in seiner ganzen Schärfe apperzipiert, sondern es verliert sich wie ein in der Ferne

Digitized by Google

grollendes Gewitter. — Der größte Meister in der Kunst der Abtönung ist Goethe. Man vergegenwärtige sich nur einmal Iphigeniens Schilderung von den Greueln in dem Hause der Tantaliden, und man frage sich, was aus dieser Darstellung hätte werden können, wenn sie nicht durch die Kunst der Abtönung geadelt worden wäre. Als ein bemerkenswertes Beispiel des Mangels solcher Abtönung in einem Werke, wo wir diese zu erwarten uns berechtigt glauben, möchte ich Hofmannsthals „Elektra" nennen: der Dichter, der uns an manchen Stellen seiner anderen Dichtungen durch üppigen Wohllaut erfreut und als ein begabter Stilkünstler erscheint, hat hier, in der „Elektra", offenbar ein Gefallen daran gefunden, den Gegenstand, der uns in idealer Ferne zu verschwimmen droht, recht nahe zu rücken und ihn uns in seiner grellen Schauerlichkeit vor Augen zu stellen; er hat die Abtönung geflissentlich vermieden. Goethes Meisterwerke sind dagegen durchweg durch dieses Stilmittel geadelt, auch schon die Werke der Jugend, dann besonders großartig etwa die „Braut von Korinth", die „Römischen Elegien" (vor allem auch die eine, die er selber nicht zu veröffentlichen wagte, und die uns zuerst aus den Lesarten der Weimarischen Ausgabe, Bd. 1, S. 419 f., bekannt geworden ist); er bediente sich aller der Mittel, durch die die Abtönung zustande kommen kann, vor allem aber des zuletzt erwähnten generellen: er gestattete dem Häßlichen nicht, sich mit dreistem Behagen an seiner Schwelle niederzulassen, sondern er bannte es in weitere Ferne, wo es, in unsicheren Umrissen verschwimmend, minder bedrohlich und bedrückend erscheint[1]).

Aber die Abtönung kommt keineswegs nur für den idealisierenden Stil der Auffassung in Betracht; sie ist von gleicher Bedeutung für den der Darstellung. Wie unter-

[1]) Von ganz anderen Gesichtspunkten aus ist A. Riehl in seinen „Bemerkungen zu dem Problem der Form in der Dichtkunst" („Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie", Bd. 21, S. 283—306; Bd. 22, S. 96—114, Leipzig 1897—98) zu ähnlichen Betrachtungen über das „Fernbild" der Kunst gelangt. Er geht von Adolf Hildebrands Schrift „Das Problem der Form in der bildenden Kunst" aus und überträgt Hildebrands Grundgedanken auf die Ästhetik der Dichtkunst.

Digitized by Google

scheidet sich dieser von dem bisher besprochenen, und worin haben wir sein Wesen zu erblicken?

Selbstverständlich sind die Hauptgesichtspunkte für die Erkenntnis des idealisierenden oder des charakterisierenden Stils der Darstellung dieselben wie für die des Stils der Auffassung. Auch hier ist entscheidend, ob es dem Dichter auf die Erweckung allgemeingültigen Wohlgefallens ankommt, das er durch die ästhetischen Ideale des Lieblichen, Schönen oder Erhabenen hervorruft, oder ob ihm solches Bestreben fernliegt und es ihm allein um die Darstellung des Charakteristischen zu tun ist. Aber die naheliegende Annahme, daß die Betrachtung der beiden Stilpaare, des der Auffassung und des der Darstellung, wohl am einfachsten zusammengefaßt werden könnte, würde nicht zutreffend sein. Es ist sehr wohl möglich, daß ein poetisches Gebilde der idealistischen Auffassung entbehrt, durch idealistische Darstellung aber in hohem Maße ausgezeichnet ist; ja, dieser Fall begegnet uns nicht selten; aber auch das Umgekehrte kommt vor: daß ein Gegenstand dem Ideal angeglichen ist, ohne sich des Schmuckes idealisierender Ausdrucksmittel bemächtigt zu haben. Immerhin bildet die eine Betrachtung die Fortsetzung der anderen.

Die zweckmäßig und frei sich auswirkenden Kräfte, in denen wir die Grundlage des ästhetischen Ideals erblicken, offenbaren sich nicht nur in ihrer unmittelbaren Betätigung, sondern noch öfter in den Erzeugnissen, zu denen ihre Betätigung geführt hat. So ist etwa in einer schönen Blume die frei und zweckmäßig sich betätigende Kraft zu einer unser Herz erfreuenden in sich abgeschlossenen Erscheinung verdichtet; es ist das Erschaffene, nicht die schaffende Kraft, was wir hier schön nennen. Und so ist es in unzähligen Fällen; die Welt bietet eine unabsehbare Fülle von Erscheinungen dar, in denen wir die ästhetischen Ideale des Lieblichen, Schönen und Erhabenen verwirklicht sehen.

Auf alle diese Erscheinungen vermag die Kunst des Wortes hinzuweisen; gewiß kann der einzelne Ausdruck nicht immer ein voller Ersatz für die lebendige Wahrnehmung des Lieblichen oder Schönen sein. So mag das Wort *Flieder*

Digitized by Google

unter Umständen für unser Bewußtsein eine leere Begriffsmarke bleiben, unter Umständen aber mag es all den Wohlgeruch des blühenden Baumes in uns wachrufen, und wenn Richard Wagner seinen Hans Sachs die schlichten Worte sagen läßt:

Wie duftet doch der Flieder
So mild, so stark und voll ...

so wird in der Seele vieler nicht nur der Fliederduft, sondern die reiche Wonne der warmen Maientage lebendig werden. Welch starke Bewegung unserer Vorstellungen und Gefühle kann durch wenige Worte in uns hervorgerufen werden! Können wir es doch begreifen, daß man den Worten in primitiven Zeiten Zauberkraft beimaß. Und wahrlich, ein Zauber, nur in anderem Sinne, kann noch heute von ihnen ausgehen, wenn sie den Idealen des Lieblichen, Schönen und Erhabenen dienen. Sehr treffend schreibt Eichendorff einmal[1]):

Es gibt gewisse Worte, die plötzlich wie ein Blitzstrahl, ein Blumenland in meinem Innersten aufthun, gleich Erinnerungen alle Saiten der Seelen-Aeolsharfe berühren als: Sehnsucht, Frühling, Liebe, Heimat, Goethe.

Lessing hat in seinem „Laokoon" die artikulierten Töne, also die Worte, mit den Farben und Formen der bildenden Kunst in Parallele gesetzt: aber wie bedenklich ist diese Parallele! Wenn es auch richtig ist, daß wir in die einzelnen Linien und Farben der Bildkunst kraft unserer Einfühlung vieles von unserem Seelenleben hineinlegen können (worüber hier nicht genauer gehandelt werden kann), so ist doch das, was wir in die Wörter hineinlegen oder aus ihnen herausholen von unendlich viel reicherem und bestimmterem Gehalt. Nicht nur, daß wir mit den Wörtern und Wendungen der Sprache feste unmittelbare Bedeutungsvorstellungen verknüpfen: es kommen auch diejenigen Vorstellungen in der Regel noch hinzu, die wir kraft unserer Assoziation im dunkleren Blickfelde des Bewußtseins wahrnehmen, und außerdem schließen sich an die Vorstellungen zumeist noch merkbare Gefühle an, die weit stärker wirken als die von der bildenden Kunst geweckten.

[1]) Eichendorff, Gedichte aus dem Nachlaß, herausg. v. Meissner, S. 59 (Leipzig 1888).

Digitized by Google

Diese Gefühle, die mit den Wörtern und Wendungen der Sprache verbunden sind, bilden für ihre ästhetische Abschätzung selbstverständlich den entscheidenden Faktor. Unter diesen ästhetischen Werten der unendlich reichen sprachlichen Ausdrucksmittel werden wir die idealisierenden von den charakterisierenden leicht abheben können, und unter den idealisierenden wird es nicht schwer sein, die großen Schichten des Lieblichen, Schönen und Erhabenen voneinander zu trennen.

Wodurch aber, so fragen wir, gewinnen die Wörter und Wendungen der Sprache diese idealen Werte? Das Wohlgefallen, das sie erwecken, kann einerseits wie bei den Tönen der Musik (nur nicht entfernt in derselben Stärke wie bei diesen) durch ihre äußere Form, durch den Klang der Wörter und Wortverbindungen zustande kommen. Verhältnismäßig unbedeutend sind die Klangwirkungen, die den einzelnen Wörtern in ihrer Absonderung eigen sein können; am ehesten hat man wohl Ursache, von den Störungen zu sprechen, die durch Wörter mit gehäuften Konsonanten entstehen, wie etwa in dem häßlichen Worte *Jetztzeit* (das freilich nicht bloß wegen des Klanges zu beanstanden ist). Weit bemerkenswerter sind bereits die Wirkungen, die durch die Häufung desselben Vokals in einer Folge von Wörtern erzielt werden; so haben namentlich die Romantiker nicht selten in einer Reihe von Versen den Vokal *a* oder *u* oder *i* wiederkehren lassen, um durch sie eine eigenartige Stimmung zu erwecken. Aber am wichtigsten sind die köstlichen Wirkungen, die durch den feinabgestuften Wechsel der Intervalle der gesprochenen Sprache hervorgerufen werden, und mit ihnen hängen eng zusammen die Ansätze zu rhythmischer Gliederung, dnrch die uns auch schon die Prosa erfreuen kann. Aber diese formalen Werte der Wörter und Wortfolgen finden erst in der gebundenen Rede ihren Abschluß und können daher im Zusammenhange erst in der Lehre vom Versbau erörtert werden. Wir lassen sie daher hier unberücksichtigt.

Das Wohlgefallen, das die Ausdrucksmittel der Sprache erwecken, beruht aber nur zum geringeren Teile auf den Eigenschaften ihrer Form, zum größeren entspringt es aus ihren inneren Vorzügen. Dem Inhalt der Worte messen wir

Digitized by Google

die Vorzüge des Lieblichen, Schönen und Erhabenen bei. Die frei und zweckmäßig sich betätigenden Kräfte des Lebens, in denen wir die Grundlage der ästhetischen Ideale erblicken, und die sich in unendlich zahlreichen Erzeugnissen der Welt verdichtet haben, spiegeln sich in den Ausdrücken, die zur Bezeichnung dieser Kräfte und Krafterzeugnisse dienen. In der Sprache leben alle diese idealen Werte fort, und sie können durch sie eine schier unabsehbare Mannigfaltigkeit von Verbindungen eingehen.

Wie vollzieht sich nun wohl der Prozeß der stilgebenden Phantasie, durch den sie die Werte der idealisierenden Darstellung zustande bringt? Zumeist schwebt dem Schaffenden wenn er an die Ausgestaltung geht, eine noch nicht in ihre Teile aufgelöste Synthese von Vorstellungen vor dem inneren Auge: in der Auflösung dieser Gesamtvorstellungen oder dieses Komplexes von Gesamtvorstellungen, dieser Synthese, die seine Seele ausfüllt, besteht der oft wonnevolle Akt der Gestaltung. Bei dieser Tätigkeit wird nun der eine, weil seine innere Organisation ihn dazu nötigt, zugleich auch, weil der Stoff, den er meistern will, ihn dahin drängt, in die Sphäre des Lieblichen, ein anderer in die Sphäre des Schönen, und ein dritter in die Sphäre des Erhabenen hinübergreifen, und er wird hier unwillkürlich die Wörter, Wendungen und dienenden Inhalte aufsuchen und erfassen, die ihm geeignet erscheinen, den Gehalt seiner Seele zu erschließen. Da ist vielleicht ein Dichter, der seiner Angebeteten von den Lieblichkeiten Indiens erzählen möchte, die sein Herz begeistern, und er möchte es tun in Worten und Wendungen, die sich dem lieblichen Inhalt weich anschmiegen; das gelingt ihm wenn er schreibt:

Auf Flügeln des Gesanges,
Feinsliebchen trag' ich dich fort,
Fort nach den Fluren des Ganges . . .

Oder da ist ein anderer, der in seinem Meisterwerke von dem Seelenleben des Dichters Kunde gibt und an eine Stelle gelangt, wo er dieses seines Dichters Huldigungen für seine Geliebte schildern will; er will sagen, daß sich jener bald in erhabenen Tönen, bald in hingebenden Huldigungen ergehe, und am eindruckvollsten den Schmerz der Trennung besinge;

Digitized by Google

er tut es, indem er das Schöne auch ganz mit den idealisierenden Darstellungsmitteln des Schönen ausstattet; und so lesen wir im „Tasso“ (V. 183):

Mit mannigfalt'gem Geist verherrlicht er
Ein einzig Bild in allen seinen Reimen.
Bald hebt er es in lichter Glorie
Zum Sternenhimmel auf, beugt sich verehrend
Wie Engel über Wolken vor dem Bilde;
Dann schleicht er ihm durch stille Fluren nach,
Und jede Blume windet er zum Kranz.
Entfernt sich die Verehrte, heiligt er
Den Pfad, den leis' ihr schöner Fuß betrat.
Versteckt im Busche, gleich der Nachtigall,
Füllt er aus einem liebekranken Busen
Mit seiner Klagen Wohllaut Hain und Luft:
Sein reizend Lied, die sel'ge Schwermut lockt
Ein jedes Ohr, und jedes Herz muß nach .....

Oder ein dritter will den Undank Phaons gegenüber der Sappho geißeln, und er kann es nur durch Worte tun, die der erhabenen Größe der Dichterin gerecht zu werden versuchen; so spricht Rhamnes in Grillparzers wundervoller Dichtung (V. 1836):

Hoch an den Sternen hat sie ihren Namen
Mit diamantnen Lettern angeschrieben,
Und mit den Sternen nur wird er verlöschen!
In fernen Zeiten, unter fremden Menschen,
Wenn längst zerfallen diese morschen Hüllen
Und selber unsre Gräber nicht mehr sind,
Wird Sapphos Lied noch von den Lippen tönen,
Wird leben noch ihr Name .....

So ließen sich ungezählte Beispiele anführen, um zu zeigen, wie die Dichter bald aus dem Bereich des Lieblichen, bald aus dem des Schönen im engeren Sinne des Wortes, bald aus dem des Erhabenen die Ausdrucksmittel herbeirufen, um das, was in ihrer Seele schlummert, in die Erscheinung treten zu lassen. Und zugleich werden sie in hohem Maße der Forderung der Abtönung zu genügen suchen, von der wir gesprochen haben. Daß sich dabei diese dienenden Inhalte der idealisierenden Darstellung von den die Gesamthaltung des Werkes bestimmenden Inhalten der idealisierenden Auffassung leicht abheben lassen, bedarf keiner weiteren Ausführung. Beide

Digitized by Google

Stilarten werden zwar von demselben Prinzip beherrscht, aber ihr Gegenstand unterscheidet sich wie Kern und Schale.

Die Werte der idealisierenden Darstellung unterliegen einem nicht geringen geschichtlichen Wandel; wenn irgendwo, so bekundet sich auf diesem Gebiete die Bedeutung der Norm der Neuheit. Ausdrücke, die in einer bestimmten Epoche als lieblich oder schön erschienen, können nach Jahrzehnten alles Reizes und Lebens beraubt sein. Und solche, die außer Kurs geraten waren, können zu neuem, erhöhtem Ansehen gelangen. Die Wörter vergangener Sprachperioden gewinnen nicht selten in der Poesie ein neues und reicheres Leben. Sie sind nicht mehr durch den Gebrauch verunreinigt wie die Wörter des Alltags. Auch diese Erscheinung deutet wiederum auf das Gefühl als die Grundlage alles ästhetischen Lebens hin: die Gefühle haben die Eigentümlichkeit, sich im Laufe der Zeit abzustumpfen und zu verblassen; so geht es denn auch mit den Gefühlen, die sich mit den Wörtern der Sprache verbinden.

Und auch an dieser Stelle haben wir Anlaß, wie bei so vielen anderen Gelegenheiten, darauf hinzuweisen, daß jedes konkrete Urteil über literarische Werke ohne den Hinweis auf die höchst veränderlichen Grade und Stufen der jeweils in Betracht gezogenen ästhetischen Erscheinungen nicht auskommen kann. Das Liebliche, Schöne und Erhabene der idealisierenden Darstellung kann in einfacheren und geschmückten Gestaltungen zutage gefördert werden; namentlich der Schmuck der ästhetischen Apperzeptionsformen (von denen später genauer zu handeln ist) kann unter Umständen in unerfreulicher Weise gehäuft werden. Für die Beurteilung des einzelnen Falles wird vor allem die Norm der Harmonie des Gefühlsgehaltes die bequemste und sicherste Handhabe geben, jene Norm, die insbesondere die Anpassung von Inhalt und Ausdruck fordert. Man wird oft von Entartungen des Stils der idealisierenden Darstellung zu berichten haben; denn das Liebliche verbildet sich leicht zum Süßlichen und Gezierten, das Schöne zum seelenlosen Schmuck, das Erhabene zum Schwulst und Bombast. Und so ist es denn zu begreifen, daß es Zeiten gegeben hat, wo man nach einseitiger Pflege

Digitized by Google

der idealisierenden Darstellung energisch zum Rückzug geblasen hat. Das geschah z. B. zu Ende des 17. und zu Anfang des 18. Jahrhunderts, als man des Marinismus und aller seiner Nachahmungen herzlich satt geworden war. Und ähnliches trat in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts ein, als die Unwahrheiten des deutschen Epigonenstils leidenschaftlich abgelehnt wurden. — So mag denn von Zeit zu Zeit der Stil der charakterisierenden Darstellung sein Siegesbanner lustig im Winde flattern lassen. Auch er kann der Forderung des Tages entsprechen. Er verbindet sich in der Regel mit dem individualisierenden Stil, braucht dies aber nicht zu tun; er verbindet sich oft auch mit dem Stil der bloßen Nachahmung, kann aber recht wohl auch zu freischaffender Kunst sich erheben.

Doch weniger das Urteilen und Aburteilen als das scharfe Erkennen der Tatsachen schwebt uns bei allen unseren Untersuchungen als Ziel vor Augen. Wir haben in den vier Stilpaaren, die wir hier besprochen haben, Eigenschaften ins Auge gefaßt, die sich in der Regel in der stilistischen Gesamthaltung literarischer Werke kundgeben, mindestens aber auf weite Strecken ausgedehnt sind. Sie dürfen dem entsprechend auch in den konkreten Stiluntersuchungen nicht in allzu breiten Darlegungen erörtert werden, sondern sie müssen in energischen Zügen und unter bloßer Hervorhebung einiger Haupttatsachen festgestellt werden, um für die dann folgende Erörterung der einzelnen Tatsachen zur Richtschnur zu dienen. Vor allem das vierte Stilpaar findet erst in der Untersuchung der stilistischen Einzelheiten, über die der zweite Teil unserer Darstellung handelt, genauere Beleuchtung. So wird z. B. die Behandlung der ästhetischen Apperzeptionsformen von vornherein in die rechte Bahn gelenkt, wenn man weiß, ob das betreffende Kunstwerk in seiner Gesamthaltung dem idealisierenden oder dem charakterisierenden Stile huldigt. Die Grundlagen des Stils müssen vorab erkannt sein, wenn nicht alles Weitere in die Luft gebaut werden soll. Aber mit den bloßen Schlagwörtern von Idealismus und Realismus ist es nicht getan: sie bedürfen der genaueren Interpretation, Einschränkung und wesentlicher Ergänzungen, wie ich sie hier zu geben versucht habe.

Digitized by Google

II. Die subjektiven Eigenschaften.

Von den objektiven ästhetischen Eigenschaften unterscheiden sich die subjektiven dadurch, daß sie nicht in der Schilderung der ästhetischen Objekte, sondern vielmehr in den Äußerungen subjektiven Anteils an Erscheinungen von ästhetischem Wert zutage treten. So ist etwa die objektive Darstellung von der Schönheit eines jungen Mädchens etwas ganz anderes als der Ausdruck subjektiven lyrischen Entzückens über eben diese Schönheit, und die episch objektive Darstellung bestimmter menschlicher Zustände ist etwas ganz anderes als ein Ausbruch satirischen Grolls über eben diese Zustände. Damit versteht es sich auch von selbst, daß der Stil in dem einen und dem anderen Falle einen durchaus abweichenden Charakter annehmen muß. Aber das Gemeinsame all dieser ästhetischen Stileigenschaften ist dies, daß sie von der Rücksicht auf das ästhetische Ideal bestimmt sind. Hier wie dort sondern wir zwei Hauptgruppen von Erscheinungen, je nachdem der Schriftsteller oder Dichter sich dem Ideal zuwendet oder den unvollkommenen, dem Ideal entfremdeten Gebilden des wirklichen Lebens entgegentritt. In manchen Punkten berühren sich die folgenden Auseinandersetzungen mit denen, die Schiller in seiner berühmten Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“ über das Sentimentalische gegeben hat; aber sie decken sich doch keineswegs mit ihnen und enthalten manches, was Schiller im Zusammenhange seiner Gedanken zu berühren keinen Anlaß hatte.

Wenn der Dichter seine Freude oder sein Entzücken über die in irgendwelchen Erscheinungen ihm gegenübertretenden Ideale des Lieblichen oder Schönen ausspricht, so verhält er sich lyrisch; wenn er den Verlust eben dieser Ideale betrauert, so verhält er sich elegisch. Diese beiden nahe miteinander verwandten subjektiv ästhetischen Verhaltungsweisen des Auffassenden zeitigen auch ganz ähnliche Formen des Stils. Wir müssen hierbei aber den Begriff des Lyrischen vor naheliegenden Mißverständnissen schützen. Denn dieses Wort wird wie so manche andere, die zur Bezeichnung

Digitized by Google

ästhetischer Begriffe dienen, in verschiedenem Sinne angewendet. Im weiteren Sinne des Wortes heißt lyrisch alles das, was der Gattung der lyrischen Poesie gemäß ist und in ihr zur Darstellung kommt. So können natürlich auch satirische, humoristische, elegische, pathetische Inhalte in lyrischen Gedichten verkörpert werden. An diese denke ich hier nicht. Vielmehr fassen wir das Lyrische im engeren Sinne ins Auge, dessen Wesen eben in der lebendigen Gefühlsäußerung über die so oder so verwirklichten Ideale des Lieblichen oder Schönen besteht. Und durchaus verwandten Charakters ist das Elegische: auch die Seele des vom Elegischen Ergriffenen schaut empor zu diesen ästhetischen Idealen des Lieblichen und Schönen, fügt aber die Trauer darüber hinzu, daß diese Ideale zerstört worden sind, oder daß sie immer nur dem Bereiche des Wunsches angehört haben. So besteht zwischen dem Lyrischen im engeren Sinne des Wortes und dem Elegischen der große Gegensatz von Freude und Trauer; jenes baut sich auf auf dem Elementargefühl der Lust, dieses auf dem der Unlust; sie unterscheiden sich wie die Dur- und Moll-Tonarten der Musik. Dennoch sind die Grundzüge der Stimmung in beiden Fällen nahe verwandt; dadurch vor allem, daß die Vorstellung von dem ästhetischen Ideal der Gemütsbewegung die letzte Färbung gibt. Aber diese Eigenschaft teilen das Lyrische und Elegische mit vielen anderen, die doch weit von ihnen abliegen; bezeichnend ist es für sie beide, daß die Erregungsformen, in denen die Affekte auftreten, sanft und maßvoll sind: dem lyrisch Heiteren und dem elegisch Trüben bleibt der Charakter des Weichen und Milden eigen, wie dies ja dem Aufblick zu den Idealen des Lieblichen und Schönen entspricht; nicht darf starker Sturm die Seele erschüttern. Und mit dieser Zügelung des Affektes hängt es zusammen, daß die Willensgefühle hinter den Schicksals- und Zustandsgefühlen zurücktreten. Der von lyrischer oder elegischer Stimmung Beherrschte gibt sich den Eindrücken des Lebens mit überwiegend passiver Seele hin; sei er heiter, sei er traurig, willenlos läßt er die Mächte, die von außen an ihn herantreten, auf dem zart gestimmten Instrument seiner Seele spielen, und es liegt ihm fern, sich in beherzter Aktivität

Digitized by Google

innerlich oder äußerlich ihrer zu erwehren. — So sehen wir: maßvoll sind die Formen der Lust und Unlust, die dem lyrischen und elegischen Affekt die Grundfärbung geben; maßvoll sind die Erregungsformen beider; maßvoll sind die Schicksals- und Zustandsgefühle, die sich in der passiv den Eindrücken sich zuwendenden Seele erblühen, und die Willensgefühle kommen kaum zur Entfaltung; aber auch die Spannungsformen, die sich in dem Ablauf der lyrischen und elegischen Stimmung geltend machen, sind maßvoll. Denn diese Grundgefühle der Spannung und Lösung verleihen jedem Verlauf von Gefühlszuständen erst den charakteristischen Abschluß; sie bilden den Reif, der den ganzen psychischen Prozeß umschließt. Die Spannungsgefühle, die den lyrischen Affekt begleiten, steigern sich nie zu spannender Erwartung, sondern sind weich und wohltuend, sie steuern mit Zuversicht einer befriedigten Lösung zu. Die Spannungsgefühle, die den elegischen Affekt begleiten, sind etwas kräftiger ausgebildet, sie verschmelzen sich mit dem Grundgefühl der Trauer zu den Gefühlen des Bangen und Schwülen. Wenn jene, die lyrischen Spannungsgefühle, einem heiteren Allegro gleichen, so diese einem tiefen, seufzerreichen Adagio.

Wie alle ausgeprägten Gefühlszustände, so können auch die, von denen wir hier sprechen, erheblichen individuellen Schwankungen unterliegen; diese aus vielen Komponenten zusammengesetzten lyrischen oder elegischen Stimmungen können in gesunder Frische oder in ungesunder Steigerung auftreten: in der schwächlichen und nervös verzärtelten Seele entartet die Fähigkeit zu lyrischer und elegischer Stimmung zu dem unerfreulichen Zustande der Sentimentalität. Aber nicht nur die Individuen, sondern auch die Zeiten und Völker lassen erhebliche Unterschiede in der Neigung zum Sentimentalen erkennen. So sind unserer härteren Zeit selbst die Stimmungen eines so unvergleichlichen Meisterwerkes wie des „Werther“ schon etwas ferner gerückt; das Werk bildet den vollkommensten Ausdruck der Empfindsamkeitsperiode des 18. Jahrhunderts und läßt sich ganz nur auf dem Hintergrunde der reichen Gemütskultur jener Zeit verständlich machen. Vollends in der Lyrik Hölderlins, so zart und tief

Digitized by Google

sie ist, erblicken wir lyrische und elegische Seelenregungen, denen wir jetzt nur noch schwer gerecht werden, und nicht weniger schwelgten die Lyriker des romantischen Zeitalters oft in Stimmungen, die uns als sentimental befremden. Weit entschiedener lehnen wir die Backfischlyrik der Epigonen ab, die das Lyrische und Elegische nur noch in schwächlicher Entartung spiegelt.

So verschieden aber auch diese Gebilde der subjektiven ästhetischen Auffassung in die Erscheinung treten mögen, überall führen sie zu verwandten Ausdrucksformen.

Der lyrische und der elegische Stil macht sich geltend in einem Gedankenabfluß, dem innige Bewegung, aber keine sprunghafte Aufgeregtheit eigen ist; daher ist der Satzbau der kühnen Übergänge und weitausgreifenden Perioden bar. Da aber der Affekt (wenn auch nicht in höchster Anspannung) durchaus vorwaltet, so treten die reinen Aussagesätze zurück, und an ihrer Stelle finden sich die Ausrufungs-, Wunsch- und Fragesätze in der Mehrzahl; denn es liegt auf der Hand, daß diese Ausrufungs-, Wunsch- und Fragesätze weit affektreicher sind als die Aussagesätze. Auch die Aufforderungs- und Befehlssätze fehlen im lyrischen und elegischen Stil nicht, haben hier aber nicht die gleiche Bedeutung wie etwa für das Pathetische.

Dieses Pathetische entspringt aus einer ganz anderen Quelle als das Lyrische und Elegische und führt daher auch zu Stilgebilden von wesentlich abweichendem Gepräge. Die Auffassung Schillers, daß es als eine Unterart des Satirischen anzusehen sei, vermag ich nicht zu teilen. Das Satirische entsteht, wie Schiller sehr treffend darlegt, dann, wenn der Dichter den Widerspruch der Wirklichkeit mit dem Ideale zum Gegenstande seiner Darstellung macht. Daß dies bei dem Pathetischen zutreffe, scheint mir eine irrige Behauptung zu sein. Vielmehr ist die Seele des Schaffenden auch hier, wie mich dünkt, dem ästhetischen Ideale zugewendet, dessen Vollendung oder annähernde Vollendung er in dieser oder jener Erscheinung, sei es des Natur- oder des Menschenlebens, zu erkennen glaubt. So mag ihn eine gewaltige Leistung eines Staatsmannes oder eines anderen bedeutsam in das Leben ein-

Digitized by Google

greifenden Mannes zu pathetischer Feier einladen, oder es mag ihm der Anblick des Meeres oder des weit ausgedehnten gestirnten Himmels zu ähnlichen Ergüssen anregen. Aber das ästhetische Ideal findet er nicht in den Werten des Lieblichen oder des Schönen, sondern in dem Erhabenen.

Auch in dem Pathetischen kann sowohl das Gefühl der Lust wie das der Unlust überwiegen, es kann in ihm entweder das Gefühl der Freude oder das der Trauer zum Ausdruck kommen, nur daß es für diese beiden Arten nicht zur Ausbildung besonderer Ausdrücke gekommen ist, wie bei dem Lyrischen und Elegischen: wir besitzen für das Pathetische der heiteren und das der ernsten Art keine unterscheidenden Wörter. Die Stärke der Erregungsgefühle, die in das Pathetische eingehen, entfernt sich weit von der, die diese Gefühle beim Lyrischen und Elegischen annehmen können: entsprechend der Tatsache, daß Gebilde des Erhabenen den Pathetiker zur Äußerung anregen, fühlt er sich durchweg zu kräftiger, ja heftiger Erregung geneigt. Und hiermit hängt es zusammen, daß die Gefühle, die das Totalgefühl des Pathetischen aufbauen, die Tendenz haben, sich auch zu Willensregungen zu steigern: während in dem Lyrischen und Elegischen vorwiegend die Zustands- und Schicksalsgefühle zur Geltung kommen, treten in dem Pathetischen die Willensgefühle in den Vordergrund. Und wo endlich die Spannungsgefühle an dem Aufbau des Pathetischen Anteil haben (es braucht das keineswegs immer der Fall zu sein), da treten auch sie mit heftiger Gewalt auf; ein glänzendes Beispiel dafür finden wir in der zweiten und dritten Szene der „Penthesilea", wo in fesselnder Teichoskopie von dem Verlauf des Zweikampfes zwischen Penthesilea und Achill berichtet wird.

Auch das Pathetische kann wie das Lyrische und Elegische mannigfaltige Entartungen erfahren; besonders dann, wenn es bei unzulänglichen Anlässen zutage tritt. Man pflegt solche pathetische Äußerungen aus unzulänglichem Anlaß wohl als schwärmerisch zu bezeichnen.

Auch dieser starke Affekt des Pathetischen offenbart sich bis in zahlreiche Einzelheiten des Stils. Vor allem liebt der pathetische Stil in der Wortwahl die Vorstellungen des Großen

Digitized by Google

und Ewigen; im Gedankenverlauf vermeidet er die gefällig einleuchtende Verbindung, er eilt vielmehr von Gipfel zu Gipfel. Der Satzbau entbehrt daher oft der Glätte und Rundung: weitausgreifende Perioden, die den lyrischen und elegischen Stil vollständig zerreißen würden, sind hier recht wohl am Platze. Unter den Satzarten stehen die Befehls- und Aufforderungssätze an erster Stelle, wenn sie auch selbstverständlich nicht allein herrschen; aber auch die Ausrufungs-, Wunsch- und Fragesätze, die für die vorher besprochenen subjektiven ästhetischen Stilformen besonders in Betracht kommen, sind hier ebenfalls willkommen. In hoher Vollendung zeigt sich der pathetische Stil in Klopstocks Oden, aber auch in denen Goethes (man denke etwa an „Prometheus"), in den Nordseebildern Heines, in Scheffels „Bergpsalmen" usw. usw.

Häufig können wir den Fall beobachten, daß derartige Äußerungen des lyrischen, elegischen und pathetischen Stils mit Darstellungen objektiven Stils abwechseln. So werden etwa in einem Gedichte zunächst gewisse Tatsachen des Natur- oder Menschenlebens in objektiver Stilgebung vorgetragen, und alsdann folgen ihnen subjektive Ergüsse der erwähnten Art. Es versteht sich wohl von selbst, daß alsdann die ästhetischen Grundstimmungen der objektiven und der subjektiven Bestandteile einander wohl angepaßt sein müssen, daß also die idealen Werte des Lieblichen und Schönen einerseits oder die des Erhabenen andererseits in den Ausdrucksmitteln der einen wie der anderen Kategorie in die Erscheinung treten müssen. Und so müssen wir uns dessen überhaupt bewußt bleiben, daß die Gebilde des objektiven und des subjektiven Stils vielfach ineinandergreifen: nicht nur, daß in ein und demselben poetischen Gebilde auf Strecken, in denen der objektive Stil herrscht, solche folgen, in denen sich der subjektive in den Vordergrund drängt; nein, es können auch an ein und demselben Punkte, in ein und demselben Teilstücke der Rede die beiden Stilformen so nahe aneinander rücken, daß sich die objektive und die subjektive Ausdrucksform zu gleicher Zeit geltend machen. Es schreibt etwa ein Dichter ganz objektiv, daß ein bestimmter Zustand so oder so beschaffen sei, ohne irgendwie in unmittelbaren Worten seinen subjek-

Digitized by Google

tiven Anteil zu verraten; aber er taucht dabei diese objektive Darstellung so tief in die Glut seines Gefühls hinein, daß dennoch sein Ich aus jeder Zeile zu uns spricht. Ein derartiges poetisches Erzeugnis wird der für die subjektiven Äußerungen charakteristischen Satzformen, der Ausrufe, emphatischen Fragen usw., entbehren, aber dennoch in seinem Kern subjektiv sein. Ein prachtvolles Beispiel dieser Art bietet uns Goethes Gedicht „Meeresstille" dar: es enthält eine äußerlich ganz objektive Darstellung, aber hinter ihr drängt sich die schwüle Spannung leidvoll pathetischer Affekte hervor. Ähnliches begegnet uns sehr oft, namentlich in der deutschen Lyrik nach Goethe, am bemerkenswertesten bei Heine.

Soviel über die subjektiv ästhetischen Stilformen der positiven Art, d. h. derjenigen, die entstehen, wenn der Dichter beim Schaffen seinen Blick auf die ästhetischen Ideale des Lieblichen, Schönen im engeren Sinne oder des Erhabenen gerichtet hält. Zu ganz anderen Gebilden gelangt er, wenn er nicht diese Ideale, sondern die Unzulänglichkeiten der Wirklichkeit zum Gegenstande seiner Darstellung macht und ihren Widerspruch zu den idealen Forderungen hervorhebt. Die erste und vielleicht wichtigste Art solcher Darstellung ist die satirische. In ihr geißelt der Dichter das Alltägliche, das Häßliche und das Niedrige und rückt dessen Widerspruch gegenüber den idealen Werten des Lieblichen, Schönen und Erhabenen in eine scharfe Beleuchtung. Und gewiß hat Schiller recht, wenn er die ernste und scherzhafte Satire voneinander trennt. Nur möchte ich die erstere nicht mit dem Pathetischen gleichgesetzt wissen; denn das Pathetische dient dem ästhetischen Ideal und läßt daher auch im Stil die idealen Werte vorwalten. Das Satirische, auch das ernsthaft Satirische, greift dagegen in die rohe Sphäre des Wirklichen hinein und wird sich daher vielfach von der idealen Haltung des Pathetischen entfernen müssen. Nur in einer Hinsicht kann die ernsthafte Satire dem Pathetischen ähnlich sein: sie wird sich wie diese in heftigem Affekt ergehen; sie wird die Befehls-, Aufforderungs-, Wunsch-, Ausrufungs- und Fragesätze reichlich verwenden wie dieses. Aber durch ihre durchaus abweichende Wortwahl wird sie dem Pathetischen doch

Digitized by Google

wiederum sehr unähnlich werden. — Und in dieser Hinsicht wird die ernsthafte Satire der scherzhaften sehr nahe rücken. Auch sie greift das Häßliche dieses Lebens an, auch sie entbehrt daher im Wortschatz der idealen Gefühlstöne. Aber der scherzhaft satirische Stil oder der satirische Stil im engeren Sinne des Wortes ist dem ernsthaften im übrigen sehr ungleich. Die gänzlich abweichende Haltung der ernst oder scherzhaft gestimmten Seele muß sich auch in zahlreichen Einzelheiten des Ausdrucks verraten. Vor allem ermäßigt der Scherz die Wucht des Affektes so erheblich, daß sich die Satzarten durchaus ändern. All die emphatischen Formen des Befehls, Ausrufs, Wunsches, der Frage usw. haben hier keine Berechtigung mehr und weichen in der Regel der einfachen Aussageform. Und aus demselben Grunde fallen die weitausgreifenden Perioden weg, zu denen der ernsthafte Satiriker ebenso wie der Pathetiker veranlaßt sein kann. Dagegen wird der scherzhafte Satiriker im Gedankenbau die scharfen Zuspitzungen und Antithesen mit Vorliebe anbringen, die im Witz ihre höchste Ausbildung finden.

Nur als eine interessante Sondergestaltung des satirischen Stils haben wir den ironischen Stil anzusehen. Sein Wesen besteht darin, daß der Dichter oder Schriftsteller in durchsichtiger Weise das Gegenteil von dem aussagt, was er meint. Er darf annehmen, daß aus dem Zusammenhange der Rede seine wahre Ansicht genügend hervorleuchte, und er erreicht dadurch, daß er das Gegenteil sagt, in der Regel eine starke komische Wirkung. Derartige Ironie kann sich in kleinen Einzelheiten oder auch in breit ausgeführten Darlegungen kundgeben; aber sie wirkt in geringeren Dosen angenehmer als in großen, und Goethe hatte sehr recht, als er den Mißbrauch der Ironie in Rabeners Satiren tadelte. Ihrem Grundcharakter entsprechend, bedient sich die Ironie oft hoher und idealer Worte, um das Niedrige und Häßliche zu geißeln; sie verweilt gleichwohl wie die Satire in der Sphäre der charakterisierenden Kunst und geht nicht in die der idealisierenden über, weil es ja klar ist, daß es ihr, wenn sie das Ideale darstellt, immer nur um die Zerstörung von Scheinwerten zu tun ist.

Digitized by Google

Können wir so die Ironie nur als eine bemerkenswerte Unterart der Satire ansehen, so erblicken wir dagegen in dem Humor, so manche Beziehungen zur Satire er auch gelegentlich erkennen lassen mag, eine ganz selbständige subjektive Auffassungsweise von hohem ästhetischen Werte (vgl. Bd. 1, S. 341 ff.). Und demgemäß verlangt auch der humoristische Stil unsere Aufmerksamkeit. Wie der Satiriker hält der Humorist seinen Blick auf die Unzulänglichkeiten des wirklichen Lebens gerichtet, aber er grollt nicht, er klagt nicht, er spottet nicht, sondern er sucht das Böse und Schlimme mit versöhnlicher Milde zu überwinden. Wo die Handlungen der Menschen auf Schwäche des Willens deuten, da zeigt er uns, daß überall dergleichen zu beobachten ist, und daß wir selber auch keine Engel sind; wo die Schicksale des Menschen seinen Wünschen nicht entsprechen, da weitet ihm der Humorist den Blick, indem er ihm das Los anderer vor Augen hält. Immer versteht er es besonders gut, auf die Rosen hinzuweisen, die neben den Dornen stehen: ein großes Unglück befeuert unser Herz zu Handlungen edler Art usw. — derartiges hebt der Humorist mit Vorliebe hervor, und so ist Jean Pauls bekannter Hinweis auf das eine weinende und das andere lachende Auge, das uns der Humor zeige, in der Tat sehr treffend. Der Humor zeigt uns die Dinge der Welt in ihrer realistischen Nacktheit; er geht auf eine scharfe Charakterisierung des Wirklichen aus und weist auf dessen Abstand von dem Ideal hin. Der humoristische Stil wird daher, wie der scherzhaft satirische, in den Satzformen die einfache Aussage bevorzugen und Ausruf, Wunsch, Frage usw. hintanstellen. Auch in der Wortwahl wird er bemerkenswerte Eigenheiten erkennen lassen: er wird unter den Synonymen, die sich zur Bezeichnung ein und derselben Sache darbieten, immer diejenigen aussuchen, die einer an und für sich ärgerlichen Sache ein scherzhaftes Ansehen geben; namentlich wird er auch in der Wahl der Attribute, die er einem Gegenstande beilegt, diese versöhnliche und belustigende Tendenz an den Tag legen, und dasselbe gilt von Metaphern, Vergleichen, Antithesen usw. Man denke nur an all die starken Wirkungen, die der größte deutsche Humorist,

Digitized by Google

Fritz Reuter, durch die Mittel des Stils zustande bringt. Ein einziges glücklich gewähltes Wort kann unter Umständen schon von durchschlagendem Erfolg sein; wenn sich derartige Worte nun, wie in den Reden des Onkels Bräsig, häufen, ohne uns zu ermüden, so werden wir in dauerndem Wohlbehagen festgehalten. Eben diese Tatsache zeigt aber auch, daß der Humor, der die Unzulänglichkeiten der Wirklichkeit zu überwinden sucht, eine gewisse Annäherung an die positiven Ideale des Schönen, Lieblichen und Erhabenen anstrebt; so erklärt es sich, daß wir bei großen Humoristen wie Fritz Reuter neben den humoristischen Äußerungen auch solche von hohem lyrischen und elegischen Werte antreffen, während dagegen das Pathetische dem Humoristen in der Regel ganz fern liegt. Doch das genauer zu verfolgen, kann hier natürlich nicht unsere Sache sein: genug, wenn wir nur die charakteristischen Besonderheiten des humoristischen Stils feststellen und erkennen.

* * *

Ich habe vorhin gesagt, daß die Grenzen zwischen den objektiven und subjektiven ästhetischen Eigenschaften des Stils fließend sei; dessen haben wir uns insbesondere zu erinnern, wenn wir uns endlich über die mannigfaltigen Eigenschaften des Stils verständigen wollen, die wir unter dem Begriff des Impressionismus zusammenfassen. Allerdings kann ich mich mit dem interessantesten Werke, das über diesen Gegenstand handelt, mit Richard Hamanns Buch „Der Impressionismus in Leben und Kunst“ (Köln 1907), nicht befreunden, da es an Schärfe der Begriffe viel zu wünschen übrig läßt und recht verschiedene Dinge als impressionistisch ansieht. Mir scheint der Begriff, um den es sich hier handelt, nur dann gute Dienste zu tun, wenn man ihn eng umgrenzt hält, wie er auch ursprünglich gedacht worden war. Wir lassen am besten einstweilen die Scheidung objektiver und subjektiver Stileigenschaften beiseite und fragen nur am Schlusse unserer Betrachtung, inwieweit hier beide ineinander greifen.

Die impressionistische Stilform ist zuerst in der Malerei zur Geltung gekommen, und ihr Wesen besteht darin, daß

Digitized by Google

die ersten Impressionen, die oft noch verschwimmenden Eindrücke, die sich dem Auge auf den ersten Blick darbieten, in ihrer Totalität festgehalten und wiedergegeben werden. Der auffassende Geist des Schaffenden soll und will hier nichts klären, er will nicht nacharbeiten, will das Erschaute nicht in seine Teile auflösen und hierdurch bereichern und verändern. Er zeigt gern die äußere, aber auch die innere Welt in zerfließenden Linien und ungeordnet. Die Ursachen dieses Zerfließens der Linien können sehr verschieden sein. Es kann das Objekt der Darstellung, etwa eine im Morgengrau schlummernde Landschaft, nur verwischte Formen erkennen lassen, oder es kann das Objekt recht wohl in festen Konturen dastehen, aber der seelische Zustand des Auffassenden bewirkt, daß die Bilder zerrinnen und die Formen sich verändern. Gerade der durch diese Eigenart des Auffassenden entstehende Impressionismus muß das Interesse des ästhetischen Betrachters in hohem Maße erregen. Die Ursachen der impressionistischen Auffassung sind aber mannigfaltiger Art; in der Regel ist es das Überwiegen der Gefühle, die in die Vorstellungstätigkeit vielfach eingreifen und sie im einzelnen wie in ihrem Verlaufe verändern. Wir erfahren es ja oft genug im Leben, daß wir die Dinge, sobald wir von bestimmten Affekten und Stimmungen beherrscht sind, in ganz verschiedenem Lichte erblicken: das ist auch das Wesentliche der impressionistischen Auffassung; die ordnende Verstandestätigkeit ist bei ihr ausgeschlossen, und das Gefühl wallt in reichen Fluten, bald sanfter, bald heftiger über die Vorstellungen dahin. Das helle Tageslicht der Seele erlischt, und die Nacht breitet ihren geheimnisvollen Zauber aus; die Dinge werden nicht aus der Nähe gesehen, sondern wie aus träumerischer Ferne. Der Auffassende greift in das, was sich mehr passiv in seiner Seele abspielt, nicht ein, er ordnet die Masse der Bilder nicht durch zielweisende Zentralvorstellungen. In der Bewußtheit unserer Seele können wir ja sehr verschiedene Grade und Stufen unterscheiden: von weitausgreifender Klarheit bis zu träumerischer Zerflossenheit gibt es eine reiche Skala; die impressionistische Auffassung liegt von der, vielseitige Beziehungen anknüpfenden klaren

Digitized by Google

Bewußtheit weit entfernt. Sie würde dem in wissenschaftlicher Arbeit tätigen Manne ebensowenig willkommen sein dürfen, wie dem nach greifbaren Zwecken strebenden Manne des praktischen Lebens. Aber in der Kunst hat sie ihre gute Berechtigung, denn sie läßt die Gefühle frei und ungehemmt walten und zeigt den Menschen in einem an das Träumerische angrenzenden Zustande. Die aktive Seelentätigkeit ist so gut wie ausgeschaltet; der Künstler oder Dichter will durch keinerlei Grundsätze, Überzeugungen, Tendenzen usw. in das Gebilde, das sich vor seinem Geiste auftut, eingreifen, er will sich ganz dem Eindruck hingeben, und er will das, was er ihm bietet, vollständig und restlos festhalten. Auf diese Weise kommen wundervolle Einzelheiten zustande; alle die vielen Schädigungen, die der so leicht fehlgehende Verstand veranlassen kann, sind beseitigt. Der Impressionismus hat uns auf diese Weise außerordentlich viel Gutes gebracht.

Aber er hat sich doch auch nicht von Einseitigkeiten freigehalten. Der Impressionist hängt zumeist derart an dem Einzelnen, daß er unfähig ist zu größeren Kompositionen. Das ist in der bildenden Kunst in der Regel nicht von so verhängnisvollen Wirkungen wie in der Poesie, die doch zu einem großen Teil umfassendere Schöpfungen darbieten will. Daher sind die besten Impressionisten in der Poesie nur Lyriker. Unter den älteren Dichtern ist Heinrich Heine ein typisches Beispiel. Er ist Impressionist auch in seinen „Reisebildern", in denen er nur durch Einzelheiten gefällt, während das Ganze höchst locker komponiert ist; er ist es auch in seinen größeren satirisch-epischen Gedichten wie „Atta Troll" und in dem Wintermärchen „Deutschland": vor allem auch der „Atta Troll" zeigt, daß Heine nicht komponieren kann, wie ihm das besonders von seinem Freunde Heinrich Laube vorgeworfen wurde, der seinerseits auch nicht das kleinste Gebilde im impressionistischen Stil hätte ausführen können.

Schon bei Heine offenbart sich eine andere Eigenheit des impressionistischen Stils, die sich dann bei den modernen Lyrikern, namentlich solchen, die durch die Schule der Franzosen gegangen sind, noch deutlicher kundgibt: die nämlich, daß das Sinnliche im weiteren Sinne des Wortes besonders

Digitized by Google

reich und mannigfaltig zur Entfaltung kommt. Das ist wohl zu begreifen: weil diese Künstler und Dichter alles Abstrakte und Verstandesmäßige geflissentlich fernhalten, weil sie sich so unbedingt dem Eindruck hingeben, so ist es ganz natürlich, daß sie die Sinnesempfindungen in reicher Fülle zur Geltung kommen lassen. Und nicht nur die Empfindungen der sogenannten höheren Sinne, des Auges und des Ohres, werden hier in fast erdrückender Fülle wiedergegeben, sondern auch die der niederen Sinne: des Geruchs, des Geschmacks und die Organempfindungen. Unter den Eindrücken des Auges werden die Farbenempfindungen besonders gepflegt; es ist erstaunlich, was der impressionistische Stil in dieser Hinsicht leistet. Dagegen werden scharfe und klare Linien in dieser Stilform nie dargeboten, sodaß namentlich impressionistische Gedichte sehr oft eine leicht verständliche Abfolge der Vorstellungen vermissen lassen.

Diese mangelhafte Klarheit wird noch dadurch gesteigert, daß sich der Impressionismus mit Vorliebe dem Symbolismus gesellt; und nicht nur einzelne Motive des Inhaltes sind, wie schon im Volksliede, symbolisch zu deuten, sondern auch die Formen. Daher liebt denn dieser Stil ein weitgehendes Spiel mit den reichen Mitteln der Onomatopöie, deren genauere Beschreibung Sache der Lehre vom Versbau ist. Verschwebende Inhalte von starkem Gefühlsgehalt verbinden sich mit ausdrucksvollen Klangwirkungen zu einem höchst bemerkenswerten Ganzen.

Ich sagte, das Sinnliche im weitesten Sinne des Wortes komme im Impressionismus zur Geltung. Der in dieser Auffassung aufgehende Dichter wird weder durch logische Gedanken, noch durch sittliche Grundsätze in der Äußerung über die Eindrücke, die ihn ganz beherrschen, eingeschränkt. Daher kommt es, daß er viele Gefühle mit elementarer Gewalt aus seinem Innern aufsteigen läßt, die andere zu hemmen für Pflicht halten. Vor allem die erotischen Gefühle blühen in dreister Üppigkeit hervor, und da nicht wenige der impressionistischen Dichter und Künstler neurasthenische Ästheten sind, so kommt in dieser Hinsicht manchmal nicht eben Erfreuliches zutage, vieles, was von dem Schönen weit abliegt.

Digitized by Google

Sehr auffallend ist nun noch eines. Der Impressionismus hat die höchste Absichtslosigkeit des Auffassenden zur Voraussetzung; nach ihm soll sich der Dichter passiv und ohne jede Vorstellung des Zweckes den Eindrücken hingeben: da wirkt es denn sehr befremdlich, wenn dieser Zustand der Absichtslosigkeit und Zwecklosigkeit mit bewußter Absicht und verstandesmäßig herbeigeführt zu sein scheint. Das ist bei mehreren der modernen deutschen Impressionisten der Fall; so schon bei Stephan George, noch weit mehr bei Richard Dehmel; an gewissen Künstlichkeiten, die bei ihnen mit unterlaufen, merkt man es oft recht deutlich, daß die impressionistische Stimmung durch einen verstandesmäßigen Kalkul herbeigeführt worden ist. Dagegen halte man dann einmal Goethes Gedicht „Über allen Gipfeln ist Ruh", das vollendet impressionistisches Gepräge trägt, oder den „Gesang Weylas" von Mörike:

Du bist Orplid, mein Land!
Das ferne leuchtet;
Vom Meere dampfet dein besonnter Strand
Den Nebel, so der Götter Wange feuchtet.

Uralte Wasser steigen
Verjüngt um deine Hüften, Kind!
Vor deiner Gottheit beugen
Sich Könige, die deine Wärter sind.

Auch Eichendorff, Brentano u. a. haben eine Reihe von Gedichten im impressionistischen Stile geschrieben; doch wir wollen nicht leugnen, daß der Impressionismus der Form erst bei den neuesten Dichtern, so außer bei George und Dehmel unter anderen auch bei Hofmannsthal und Hardt zu bemerkenswerten Schönheiten geführt hat.

Gewiß weist die odjektive Seite dieses Stils, der Charakter und der Ablauf der Vorstellungen, viel interessante Eigenschaften auf; aber wichtiger ist es doch, daß er den subjektiven Faktor, die Gefühle, zu freiester Betätigung entbindet. Daher ließ sich der Impressionismus auch erst hier, wo wir die subjektiven ästhetischen Eigenschaften des Stils erwägen, in seiner eigentlichen Bedeutung erkennen. Ich hebe dabei hervor,

Digitized by Google

daß ich eine genauere Erwägung der impressionistischen Klangwirkungen, da sie nicht in diesen Zusammenhang hineingehört, ausdrücklich noch ausschließe.

* * *

Wie ungemein wertvoll die subjektiven Faktoren des Stiles sind, wird aus unseren Betrachtungen klar geworden sein. Wie man von dem Redner sagt: *pectus facit disertum*, so mag man auch sagen: *pectus facit poetam.* Die Gefühle, in denen ein Dichter aufgeht, wirken auf den gesamten Vorstellungsverlauf hinüber und bestimmen alle Einzelheiten. Am schönsten ist es aber, wenn sie sich zu mächtigen Totalstimmungen verdichten, die ein größeres poetisches Gebilde von Anfang bis zu Ende beherrschen. Das ist z. B. der Fall in Goethes „Werther", „Tasso" und „Iphigenie", in Schillers „Braut von Messina", in Grillparzers „Sappho" und im „Goldenen Vlies" (vor allem in den „Argonauten" und in den Schlußpartieen der „Medea"), in Werners „Vierundzwanzigstem Februar", in unübertrefflicher Weise in den letzten Szenen von Kleists „Penthesilea" (nach der Tötung des Achill, von dem Bericht der Meroe an, namentlich aber in der gewaltigen Schlußszene), ferner aber auch bei manchen der Modernen, so bei Maeterlinck (vielleicht am vollkommensten in dem kleinen Drama „L'Intruse") und in hervorragendem Maße bei Hofmannsthal in fast allen seinen größeren Werken. Zu höchstem Ausdruck gelangen diese Totalstimmungen aber erst im Musikdrama Richard Wagners. Während uns die älteren Opern seiner Vorgänger durch die Einlagen des gesprochenen Dialogs (zumal die Sänger ihn großenteils miserabel sprechen) aus aller Stimmung herausreißen, versteht es Wagner im „Lohengrin", in den „Meistersingern", im „Parsival", in den „Nibelungen", am großartigsten aber in „Tristan und Isolde" uns derart durch eine einheitliche Totalstimmung im Bann zu halten, daß unsere Herzen, allem Irdischen entrückt, im Jenseits der Kunst selig verschweben.

Digitized by Google

2. Abschnitt: Die psychologischen Eigenschaften.

I. Die objektiven Eigenschaften.

Wir haben uns über die Grenzlinie, welche die ästhetischen und psychologischen Eigenschaften scheidet, verständigt (S. 17 f.), und auch der Gegensatz objektiver und subjektiver Eigenschaften des Stils bleibt hier auf psychologischem Gebiete im wesentlichen derselbe wie auf dem ästhetischen. Objektiv sind die Eigenschaften, die der Dichter in das Objekt seiner Darstellung hineinlegt, so z. B. die Konkretheit, die scharfen Umrisse der Zeichnung, die Bevorzugung gewisser Sinnesempfindungen, gewisser dienender Inhalte (vgl. S. 13) usw.; subjektiv sind diejenigen Eigenschaften des Stils, durch die er seinen subjektiven Anteil an den Dingen kundgibt, wie z. B. Äußerungen, die sein Selbstgefühl, seine Teilnahme an den Mitmenschen, an den Angelegenheiten der Gemeinschaft, seine individuellen Zwecke, seinen Charakter und dergleichen mehr verraten.

Wenn wir nun zunächst die richtunggebenden Gedanken, die uns zur Erkenntnis der objektiven psychologischen Eigenschaften dienen können, ins Auge fassen, so wird es, wenn wir nicht alles auf einen Haufen werfen wollen, auch hier wiederum nötig sein, Unterscheidungen vorzunehmen. Man wird nämlich in den objektiven psychologischen Gebilden gut tun die Teilvorstellungen von den Gesamtvorstellungen zu sondern; man wird zuerst die Einzelheiten, und dann die Verbindungen und den Verlauf der Vorstellungen betrachten müssen.

Da ist zunächst eine sehr wichtige Frage, in welchem Grade die einzelnen Teilstücke des Stils (und indirekt, da

Digitized by Google

sich die Gesamtheit aus Teilen zusammensetzt auch das Ganze des Stils) **konkret und anschaulich** sind. Dabei muß man sich von der irrigen Auffassung freimachen, als ob die Gebiete des Konkreten und Abstrakten unter allen Umständen eine absolut strenge Scheidung zuließen. Gewiß ist der Unterschied zwischen einer konkreten Blume und einem schwer abstrakten Begriffe wie etwa *Pessimismus* sehr groß und deutlich. Aber zwischen solchen Extremen gibt es unendlich viele Gradunterschiede der Abstraktheit, und so lassen sich z. B. Begriffe wie *lieblich* und *erhaben* schon viel leichter mit konkretem Leben ausstatten als etwa der Begriff *Realität*. Es läßt sich nun sehr leicht feststellen, daß die Fähigkeit des konkreten Denkens (und sie ist uns für unsere Zwecke wichtiger als die Fähigkeit des abstrakten Denkens) bei den verschiedenen Autoren in ganz verschiedenem Grade entwickelt ist, und diese Verschiedenheiten der Begabung haben erhebliche Verschiedenheiten des Stiles zur Folge. Wir können es oft beobachten, daß sich der eine bei bestimmten Worten die konkreten Dinge und Vorgänge mit Lebhaftigkeit vergegenwärtigt, während dem andern beim Anhören derselben Worte in der Hauptsache nur die Worte im Bewußtsein stehen und häufig außerdem noch die Gefühlstöne, die sich mit ihnen verbinden. Das Gesamtverständnis des Satzes oder der Sätze braucht darunter nicht wesentlich zu leiden; nur die konkreten Vorstellungen fallen aus oder sind doch nur in geringen Bruchstücken vorhanden. Mit anderen Worten: die Verbindung zwischen der Sachvorstellung und der Wortvorstellung ist individuell außerordentlich verschieden, und das spiegelt sich denn auch auf Schritt und Tritt im Stile wieder.

Wir müssen uns aber, wenn wir die Anschaulichkeit richtig verstehen wollen, nicht nur ihre unendlich vielen Grade, Stufen und Mischungen, in denen sie auftreten kann, gegenwärtig halten, sondern vor allem auch dieses, daß sie keineswegs, wie das Wort doch anzudeuten scheint, auf die Gebilde des Gesichtssinnes beschränkt ist. Ich nehme den Begriff anschaulich immer als gleichbedeutend mit dem Begriffe konkret. Daraus folgt, daß er auch auf die Eindrücke aller anderen Sinne, vor allem des Gehörssinnes, aber auch auf die des Tast-

Digitized by Google

sinnes, des Geruchsinnes, des Geschmacks und die der sogenannten Gemeinempfindungen anzuwenden ist. Aber noch mehr: auch die rein innerlich sich abspielenden Erlebnisse, wie etwa das Gefühl, das sich an die Empfindung des Bitteren anschließt, oder der Schreck und die Trauer usw., müssen als konkrete Erlebnisse mit unter den Begriff des Anschaulichen gerechnet werden, wenn freilich die Anschaulichkeit hier als eine solche zweiter Ordnung anzusehen ist und der der Sinneseindrücke nicht gleichgestellt werden kann. So sind wir auf Schritt und Tritt genötigt, die Relativität der Anschaulichkeit zu betonen.

Am wichtigsten ist nun freilich der Anteil, den die Sinnesempfindungen an dem Vorstellungsverlauf, und damit an dem Stil eines Autors haben. In dem Bewußtsein des einen überwiegen etwa die Vorstellungen des Gesichtssinnes, in dem Bewußtsein des anderen die des Gehörssinnes; der eine gewinnt allerlei bezeichnende Merkmale dadurch, daß er auf die Erregungen des Geschmacks oder des Geruchs verweist, und ein anderer weiß in uns die Empfindungen des Tastsinnes oder des allgemeinen Sinnes zu erwecken.

Ohne Frage bilden die Vorstellungen des Gesichtssinnes die wichtigste Grundlage unserer konkreten Vorstellungen, und wenn man einmal seine Aufmerksamkeit darauf eingestellt hat, zu unterscheiden, wie sich die einzelnen Dichter in dieser Hinsicht betätigen, so gelangt man nicht selten zu ganz überraschenden Beobachtungen. Da sind zunächst sehr bemerkenswerte Grade der Empfindlichkeit für die Lichtempfindungen zu erkennen. Der eine bevorzugt das Helle, Glänzende, Leuchtende, der andere das Dunkle, der dritte das Halbdunkel und das Dämmrige. So kann etwa Novalis die Ausdrücke für die Empfindungen des Hellen und Leuchtenden nicht genug häufen, Lenau dagegen liebt die Vorstellungen des Dunklen und namentlich auch die des Halbdunklen. Ja, man kann diese Unterscheidungen zur Charakteristik umfassender Gruppen literarischer Gebilde verwerten: die englisch-schottische Volksballade siedelt sich gerne in dem Bereiche des Dunklen und Geheimnisvollen an, während die spanischen Romanzen ihre Vorgänge in dem hellen Lichte des Tages abspielen lassen.

Digitized by Google

Da die menschliche Seele in tiefinnerstem Zusammenhange mit der äußeren Natur lebt, so ist es erklärlich, daß sich diese Unterschiede von Licht und Dunkel kraft der unser Bewußtsein unablässig bereichernden Assoziationen auch auf die Willens- und Gefühlserregungen der Menschen erstrecken, und daß uns die Anwendung der Begriffe von Hell und Dunkel auch auf diese Seite unserer psychischen Prozesse ganz geläufig geworden ist. Aber auch innerhalb der Qualitäten des Hellen, Dunklen und Halbdunklen sind viele Unterarten und Stärkegrade zu unterscheiden: so beobachten wir etwa, daß Goethe am meisten für das ruhige Licht des Tages, Dante und Schiller mehr für den stechenden Glanz einer magischen oder gar bengalischen Beleuchtung empfänglich sind, während wir bei den deutschen Romantikern sowohl eine Vorliebe für die Überfülle strahlenden Lichtes wie für die träumerische Milde des Mondscheins beobachten.

Noch weit mannigfaltiger sind die Dispositionen der einzelnen Menschen für die weite Skala der Farbenempfindungen. Der eine hebt mit Vorliebe das wohltuende und erfrischende Grün, der andere das erregende Rot, der dritte das sanfte und beruhigende Blau, der vierte das freche Gelb oder gar das noch frechere Violett hervor, und die Modernen sehen alle möglichen Dinge als braun an, die dem gewöhnlichen Sinne in ganz anderer Farbe erscheinen. Daß sich durch Kennzeichnung dieser Eigenschaften höchst mannigfaltige Unterscheidungen der Stile gewinnen lassen, liegt auf der Hand.

Aber auch für die Dimensionen der Gesichtseindrücke besitzen die verschiedenen Dichter ganz verschiedene Auffassung: neben denen, die die Dinge gern in der natürlichen Größe erscheinen lassen, gibt es andere, die wesentlich zu der Schilderung des Hohen und Weiten, und wieder andere, die wesentlich zu der Schilderung des Kleinen und Engen aufgelegt sind. Die gewaltigen Dimensionen bevorzugen z. B. Schiller und Novalis, für die Poesie des Heimlichen und Engen waren Mörike und Theodor Storm besonders veranlagt, und Gottfried Keller setzt in seiner derb humoristischen Laune die Menschen und Dinge wohl gern unter ein Verkleinerungsglas.

Digitized by Google

Zu alledem kommt, daß manche Dichter die Dinge der Welt lieber in dem Zustande der Ruhe, andere dagegen sie lieber in dem der Bewegung erblicken; und innerhalb der Bewegungen machen wieder die sanften und maßvollen einerseits und die hastigen und aufgeregten andererseits einen bedeutenden Unterschied aus. Es versteht sich, daß die affektvollen Dichter, wie Schiller (man denke an seinen „Kampf mit dem Drachen" oder an den „Ring des Polykrates" und viele andere) die lebhafte Bewegung bevorzugen, während sich andere lieber in sanfteren Bewegungen ergehen oder auch die vollkommene Ruhe darstellen. Doch ist bei solchen Dingen immer nur von dem Überwiegen der einen oder anderen Art zu reden möglich, und es ist selbstverständlich, daß ein und derselbe Dichter sowohl die eine wie die andere Form der Wiedergabe optischer Eindrücke pflegen kann.

Nicht ganz so ergiebig ist der Hinweis auf die Empfindungen des Gehörssinnes; doch schon die sehr einfache Feststellung, daß ein Dichter die akustischen Sinnesvorstellungen bevorzugt, kann zu bemerkenswerten Charakteristiken führen. Dagegen ist die Skala akustischer Eindrücke, die sich mit den Mitteln der Sprache in zulänglicher Weise wiedergeben ließe, nicht eben groß. Und hierbei scheint es mir auffällig und doch bei näherer Betrachtung nicht schwer zu verstehen zu sein, daß die Sprache zur Bezeichnung der musikalischen Klänge viel weniger Ausdrücke zur Verfügung hat als zur Bezeichnung der Geräusche. Bei Wiedergabe der Klänge steht sie ohnmächtig hinter der Musik zurück, bei Wiedergabe oder Andeutung der Geräusche ist sie dieser überlegen, denn die Musik verzichtet ja mit Absicht auf die Nachahmung disharmonischer Geräusche, während sich die Poesie, die diese nicht eigentlich nachahmen, sondern nur durch Worte andeuten kann, in dieser Hinsicht keinen Zwang aufzuerlegen braucht. Man denke nur an Ausdrücke wie *rauschen, brausen, säuseln, lispeln, wispern, rasseln, prasseln, klatschen, klirren, schwirren, schnurren, brummen, seufzen, ächzen, krächzen, zischen, schnarren, knacken, knarren* usw. usw. — Ausdrücke, die für unser Gefühl fast durchweg onomatopoetische Bedeutung besitzen und in der Tat die betreffenden Geräusche lebhaft in unserm Bewußt-

Digitized by Google

sein auferwecken. Dazu kommen dann noch die zahlreichen Wörter zur Bezeichnung der Tierstimmen; kurz, dem Dichter, der für die Mannigfaltigkeit solcher akustischer Empfindungen ein reizbares Ohr besitzt und sie gerne wiedergeben möchte, bieten sich die Mittel hierzu bequem dar. Auf der andern Seite erscheint er arm, wenn er die musikalischen Klänge, Harmonien und Melodien kennzeichnen will: die Entfernung von dem dürftigen Worte bis zur Sache, d. h. bis zu der reichen Fülle der musikalischen Sinneseindrücke, ist weit; nur durch Andeutungen kann hier auf die Fülle des für die Sinne Gebotenen hingewiesen werden. Es sind uns vor allem nur die wenig sagenden Wörter *klingen, tönen* gegeben, und die genauere Beschaffenheit des Ablaufs musikalischer Eindrücke kann nur durch umständlichere Beschreibungen, und namentlich durch eine Reihe von Beiwörtern wie *lieblich, schmelzend, weich, rauh, kräftig* und fernerhin durch eine Reihe weiterer, die wesentlich die Wirkung auf den Affekt andeuten, bezeichnet werden; so etwa durch Ausdrücke wie *entzückend, hinreißend, berauschend* usw. Insbesondere auch ist es dem Dichter leicht, die Intensität der akustischen Vorstellungen zu charakterisieren. Es ist bemerkenswert, welch große Mühe namentlich die Romantiker aufgewendet haben, die Welt der Töne und Geräusche durch das Mittel des Wortes lebendig zu machen. Sie wissen, dass vieles von dem, was sie darstellen möchten, nur durch die Musik in hinreichender Weise erschlossen werden könnte. Tieck sagt:

Süße Liebe denkt in Tönen,
Denn Gedanken stehn zu fern . . .

Bei Novalis, bei Eichendorff spielen die Gehörsempfindungen eine große Rolle, Heine kann nicht genug von dem Klingen und Singen und von dem lieblichen Geläute berichten, und bei dem Musiker E. T. A. Hoffmann ist das ganze Denken nicht nur mit musikalischen, sondern auch mit musiktechnischen Vorstellungen durchsetzt[1]). Zugleich suchen diese Dichter wie

[1]) Vgl. C. Schaeffer, Die Bedeutung des Musikalischen und Akustischen in E. T. A. Hoffmanns literarischem Schaffen (Elsters „Beiträge", Nr. 14, Marburg 1909).

Digitized by Google

manche andere (so z. B. bereits die Nürnberger Pegnitzschäfer, und unter ihnen am meisten Johann Klaj) die musikalischen Ausdrucksmittel der Poesie: die Onomatopöie und die Klangwirkungen der verschiedenen Arten des Reims zum äußersten zu steigern.

Nicht so häufig stoßen wir bei den Dichtern auf Schilderungen des Geruch- und des Geschmackssinnes. Aber mich dünkt, wo wir sie antreffen, verfehlen sie nicht des Eindruckes. Ohne Frage haben Dichter der neuesten Zeit Darstellungen von sinnlich anschaulicher Fülle weit mehr gehäuft als solche älterer Zeit. Und daher mag es kommen, daß sie auch unseren Geruch und Geschmack stärker beschäftigen. Namentlich die verfeinerten französischen Romanschriftsteller leisten in dieser Hinsicht Erkleckliches; was bekommt man nicht alles bei Zola zu riechen! Aber Ähnliches gilt natürlich auch von Schriftstellern anderer Nationen. J. P. Jacobsen schreibt in seinem „Niels Lyhne“:

Jedes Haus hat seinen Duft; er kann an tausend Dinge erinnern, an den Geruch alter Handschuhe, an neue Spielkarten oder offenstehende Klaviere; doch immer ist er unterschieden von anderen; man kann ihn mit Räucherwerk, Parfums und Zigarrendampf übertäuben, doch man kann ihn nicht töten; immer kommt er wieder und ist von neuem da, unverändert wie er vorher war[1]).

Selbstverständlich fehlen solche Hinweise auf den Geruch- und Geschmackssinn auch bei unseren Klassikern nicht. So ist mir eine Schilderung aus „Wilhelm Meisters Lehrjahren“ besonders lebhaft in Erinnerung geblieben. Es heißt da im 5. Kapitel des ersten Buches (gegen Anfang):

Unter allen Thüren war, wie man leicht erachten kann, die Thüre der Speisekammer diejenige, auf die meine Sinne am schärfsten gerichtet waren. Wenig ahnungsvolle Freuden des Lebens glichen der Empfindung, wenn mich meine Mutter manchmal hineinrief, um ihr etwas heraustragen zu helfen, und ich dann einige gedörrte Pflaumen entweder ihrer Güte oder meiner List zu danken hatte. Die aufgehäuften Schätze übereinander umfingen meine Einbildungskraft mit ihrer Fülle, und selbst der wunderliche Geruch, den so mancherlei Specereien durch einander aushauchten, hatte so eine

[1]) J. P. Jacobsen, Niels Lyhne, S. 183 f. (13. bis 15. Tausend, Jena 1908).

Digitized by Google

leckere Wirkung auf mich, daß ich niemals versäumte, so oft ich in der Nähe war, mich wenigstens an der eröffneten Atmosphäre zu weiden.

Am meisten hat auf dieses Reich unserer Sinneseindrücke wohl Heinrich Heine hingewiesen, der denn am Schlusse seines Lebens in einem der Lazaruslieder mit vollem Rechte sagen konnte:

Ich habe gerochen alle Gerüche
In dieser holden Erdenküche . . .

Auch er beschäftigt unsere Geruchsnerven sehr reichlich, und noch weit größer ist die Fülle von Leckerbissen, von denen er träumt und redet; man kennt Treitschkes Wort: „sein Himmel hing voll von Mandeltorten, Goldbörsen und Straßendirnen," — das ist eine sehr einseitige, aber die eine Seite richtig kennzeichnende Charakteristik. Und Treitschke fährt fort: „nach Germanenart zu zechen vermochte der Orientale nicht". In dieser Hinsicht haben nun andere mehr als reichlichen Ersatz geboten: man denke nur an den unergründlichen Durst von Josef Viktor von Scheffel. — Es mag erwähnt werden, daß sich schon auf diesem Gebiete die Gegensätze realistischer und idealistischer Stilgebung deutlich verraten: alle die Beispiele, die wir kennen gelernt haben, verweisen uns auf die Sphäre stark realistischer Darstellung, während dagegen die namentlich bei den Lyrikern so sehr beliebte Verherrlichung der Blumendüfte unser Gemüt in die ganz entgegengesetzte Richtung zieht, wo uns Mondscheinglanz, Nachtigallensang oder Waldhornklänge entzücken.

Sehr oft dienen die Ausdrücke des Geruch- und namentlich des Geschmackssinnes zu wirksamen Metaphern; namentlich macht die Übertragung der Begriffe des Dürstens und Hungerns auf das geistige Leben einen starken Eindruck, und sehr bemerkenswert ist es, daß das Wort *Geschmack* auf das ästhetische Verhalten und die ästhetische Auffassung im allgemeinen übertragen worden ist; das *tertium comparationis* bei diesem metaphorischen Bedeutungswandel ist der starke Gefühlseindruck, den sowohl die Empfindungen dieser niederen Sinne als auch die Gegenstände ästhetischer Auffassung hervorrufen.

Digitized by Google

Noch weit mehr tritt die metaphorische Verwendung der Empfindungen des Tastsinnes hervor, d. h. also der Empfindungen von Druck und Schmerz, von Kälte und Wärme. Namentlich die Begriffe von Druck und Schmerz werden ganz überwiegend im übertragenen Sinne verwertet; aber auch die Begriffe des Weichen und Rauhen, des Eckigen und Runden sind dieser Sphäre unseres Seelenlebens ursprünglich entlehnt worden, und zu wie vielen Bezeichnungen müssen sie uns dienen, die mit ihr in gar keiner Beziehung mehr stehen! Desgleichen werden die Vorstellungen des Warmen, Heißen, Lauen und Kalten sehr viel im Hinblick auf das geistige Leben, insbesondere das Affektleben angewendet.

Eine schier unabsehbar große praktische Bedeutung für die Kennzeichnung des Seelenlebens der Dichter haben endlich auch die Empfindungen, die nicht durch Sinneseindrücke, sondern durch die inneren Organe unseres Körpers wachgerufen werden; vor allem die erotischen Eindrücke, die sich schnell mit starken Affekten und Trieben vereinigen und mit ihrer hinreißenden Gewalt das ganze Seelenleben in Mitleidenschaft ziehen können. Aber eben deswegen, weil sie das ganze Seelenleben ergreifen und auf viele andere Gebiete hinüberwirken, genügt es, wenn wir ihrer später im Zusammenhange dieser anderen Gebilde gedenken. In ihrer Isoliertheit stehen sie ja außerhalb des ästhetischen Lebens.

Wer sich gewöhnt hat, auf diese mannigfaltigen Grundlagen des geistigen Lebens, die wir in den verschiedenen Sinnesvorstellungen erkennen, sein Augenmerk zu richten, wird fast bei jedem Dichter äußerst charakteristische Eigenschaften hervorzuheben wissen. Der theoretische Hinweis auf diese Dinge ist einfach; die Anwendung ist von außerordentlich großer Mannigfaltigkeit. Auch das ist sehr bemerkenswert, aber fast immer im ungünstigen Sinne bemerkenswert, wenn wir von einem Dichter sagen müssen, daß die Faktoren der Sinneseindrücke nur in dürftigen Mengen an seinem Geistesleben teilhaben.

Ich sagte vorhin (S. 62), daß konkrete rein seelische Erregungen, wie etwa die Erwartung, der Schreck, die Trauer auch noch als anschaulich angesehen werden dürften, aber daß sie in

Digitized by Google

dieser Hinsicht den Eindrücken der Sinne nicht gleichwertig seien. Eine Steigerung der Anschaulichkeit erzielt der Schaffende alsdann, wenn er die physiologischen Begleiterscheinungen schildert, die sich häufig oder in der Regel mit jenen Affekten verbinden. So sind Hinweise auf die Tränen, die Seufzer, das Erblassen, Eratmen, Erzittern usw. im Stil der Rede immer als willkommene Stellvertreter für die Darstellung der diesen Ausdrucksbewegungen entsprechenden seelischen Regungen anzusehen. Höchst eindrucksvoll ist es, wenn eine einzige Geberde als anschaulicher Ersatz für eine weitausgreifende und entscheidende seelische Bewegung eingesetzt wird. Ein berühmtes Beispiel dieser Art findet sich an einer Stelle des Nibelungenliedes, wo Hagen sich im Hunnenlande bei Kriemhilds Empfange der Burgunden nur den Helm fester bindet, um zu zeigen, daß er zu entschlossener Gegenwehr bereit ist (Bartsch, Str. 1737):

Kriemhilt diu küniginne mit ir gesinde gie
dâ si die Nibelunge mit valschem muote enpfie.
si kuste Gîselhêren und nam in bî der hant.
das sah von Tronege Hagene: den helm er vaster gebant.

Aber die auf die Anschaulichkeit der Darstellung gerichtete stilistische Untersuchung wird sich doch nicht darauf beschränken dürfen, allgemeine Richtungen in dem Vorstellungsverlauf eines Autors zu kennzeichnen: sie wird auch auf die Bevorzugung besonderer Inhalte dieser Art aufmerksam machen müssen. So wird sich etwa der eine Schriftsteller durch die Schilderung des menschlichen Äußeren, ein anderer durch die von Wohnräumen und ihrer Einrichtung, ein dritter durch die Schilderung von Wald und Heide, ein vierter durch die des Meeres und des Meeresstrandes auszeichnen usw., genau ebenso wie auch die Maler in der Regel eine Spezialität ausbilden. Hier bewährt sich ein berühmtes Sprichwort alter Zeit: „illic est oculus, qua res sunt, quas adamamus“. Man denke nur an Dichter wie Adalbert Stifter, Gottfried Keller, Theodor Storm, Lenau, Heine, Liliencron usw. usw.: ein jeder ist Meister auf einem anderen Gebiete. Und weil er dies ist, hebt er eine viel größere Anzahl der Eindrücke hervor; er wird mit der scharfen Zeichnung der

Digitized by Google

Hauptzüge eine reizvolle Fülle von Nebenzügen verbinden, wie wir dies ganz besonders bei Heinrich von Kleist beobachten, der seine zum äußersten gesteigerte Anschaulichkeit oft genug in geradezu überraschenden Nebenbemerkungen verrät; ich denke dabei vor allem an die charakteristischen Gesten der Personen, von denen seine Erzählungen, vor allem wohl der „Michael Kohlhaas", köstliche Proben enthalten; und fast noch größere Bravourstücke der Anschaulichkeit lieferte er in seiner „Penthesilea".

Weiter ist zu beachten, daß ein jeder Gegenstand in der Regel aus vielen Teilen besteht, und daß sich die Kunst des Darstellers sowohl in der Mitteilung vieler Einzelheiten als auch in der bloßen Andeutung der wichtigsten Hauptsachen bewähren kann. In dem einen Falle ist das erste Verfahren vorzuziehen, in dem anderen das zweite, je nachdem die Dinge jeweils liegen. Wenn er das erstere Verfahren befolgt, so kann er entweder eine Reihe von Merkmalen unmittelbar hintereinander nennen und so in gefährliche Kollision mit den Lehren von Lessings „Laokoon" geraten, oder er kann an der einen Stelle seines Werkes das eine Merkmal in besonders klares Licht rücken und an einer anderen ein anderes usw., wodurch er den (gewiß nicht ganz einwandfreien) Lehren Lessings Genüge täte und doch zugleich den Leser durch eine farbenreiche Fülle der konkreten Schilderung erfreute[1]).

Und endlich sei nicht vergessen, daß die Kunst des Wortes, die so eilig von einem Gebiete des Lebens zum andern hinüberschweifen kann, dadurch noch große Wirkungen zu erzielen vermag, daß sie verschiedene Gegenstände in nahe Verbindung bringt und sie hierdurch gegenseitig in eine höchst vorteilhafte Beleuchtung zu setzen vermag — ein Verfahren, auf das später bei der Besprechung der metaphorischen Apperzeption noch besonders wird eingegangen werden. — Kurz, wir sehen, daß das unabsehbare Reich konkreter Gebilde dem Darsteller eine unendliche Fülle stilistischer Möglichkeiten darbietet, und daß daher die wissenschaftliche Betrachtung schon hier mit Nachdruck einzusetzen hat.

---

[1]) Vgl. hierzu das Schlußkapitel über die Grenzen des Sprachstils.

Digitized by Google

Ein anderes nicht unwichtiges Merkmal der stilgebenden Phantasie erkennen wir dann, wenn wir fragen, ob sich der Autor ausschließlich in der Welt der Wirklichkeit ansiedelt, oder ob er auch gerne mit kühnem Schwunge in das Reich imaginärer Gebilde, in das Reich der Wunder und Fabelwesen hinüberschweift. Hier ist nun ein Punkt, wo wir uns den früher erwähnten Gegensatz von Inhalten erster und zweiter Ordnung recht deutlich vergegenwärtigen können. Wir sagten (S. 13): die Inhalte, die wir bei der Stiluntersuchung zu berücksichtigen haben, seien dienende Inhalte, solche, die der Darstellende zutage fördert, um den eigentlichen Gegenstand, den Hauptinhalt seines Erzeugnisses, in wirksamer Weise in die Erscheinung treten zu lassen. Nun begegnen uns aber sehr häufig Dichtungen, die ganz und gar in einer imaginären Welt spielen; ihr eigentlicher Gegenstand, ihr Hauptinhalt ist das Nichtwirkliche, das Imaginäre: es wäre also verkehrt, wenn wir dieses als eine stilistische Eigentümlichkeit ansehen wollten. Hiervon ist vielmehr in der allgemeinen psychologischen und ästhetischen Charakteristik des betreffenden Werkes zu handeln. Aber die Stiluntersuchung darf darum doch nicht ganz teilnahmlos an dem Imaginären vorübergehen. Es gibt viele Fälle, wo die kleinen Züge des imaginären Denkens der Rede, d. h. vor allem der poetischen Rede, als reizvoller Bestandteil beigemischt werden. Auf sie müssen wir achten. So ist es z. B. für einen Lyriker recht bezeichnend, ob er sich bei der Darstellung einer Landschaft mit Ausschöpfung der Poesie des wirklich Gegebenen begnügt, oder ob er Nixen und Elfen oder allerlei Spukgestalten zur Staffage heranzieht. Vor allem haben auch zu gewissen Zeiten die Figuren der klassischen Mythologie vielfach herhalten müssen: da muß Neptun aus den Fluten hervorschauen, oder Cupido fliegt durch den Saal, legt den Bogen an und versendet seine gefährlichen Pfeile. Wenn schon diese vielbeschäftigten Gestalten auf uns oft genug nur einen schwachen Eindruck machen, so versagen wir den personifizierten Abstrakten in der Regel vollends unseren Anteil. Freilich gibt es auch hier Ausnahmen: den Worten der Frau Sorge in Goethes „Faust“ lauschen wir in erregter Spannung

Digitized by Google

und mit verhaltenem Atem, und auch Heines Lied von dem Glück, der leichten Dirne, die uns rasch küßt und eilig fortflattert, während Frau Unglück uns liebefest ans Herz drückt, sich zu uns ans Bett setzt und strickt — auch diese Allegorie greift uns ans Herz. Aber wenn uns der jüngere Gryphius nach Lohensteins Tode von der Themis sagt:

Ich weiß: Sie kennt sich kaum vor Schmertzen, Angst und Kummer,
Sie wirft die Wage weg, und bricht das Schwerd entzwey . . .

so bleiben wir kühl bis ans Herz hinan, und ebenso lassen wir uns durch die leere Göttermaschinerie bei Zachariae und anderen Verfassern von komischen Epen nicht hinreißen. Es wird später in der Lehre von den ästhetischen Apperzeptionsformen auf einige dieser Dinge noch einmal eingegangen werden. Hier genüge der allgemeine Hinweis darauf, daß die Einstreuung imaginärer Züge dem Stil charakteristische, teils willkommene, teils unwillkommene Eigentümlichkeiten verleihen kann.

In engem Zusammenhange hiermit steht ein anderes stilistisches Verfahren, nämlich die Verflechtung des unmittelbar Gegebenen mit dem bloß Erträumten. Es gibt Dichter, wie z. B. Goethe, die groß genug sind, die Poesie des unmittelbar Gegenwärtigen auszuschöpfen, während andere, wie z. B. der junge Heine, erst dann einen ästhetisch befriedigenden Inhalt zu gewinnen glauben, wenn sie das, was der Augenblick bietet, mit Träumen vermischen und es in ihnen zerfließen lassen. Gewiß, das kann unter Umständen recht gute Wirkung tun; aber man vergesse nicht, daß der Mißbrauch eines solchen Stilmittels selbst bei einem großen Dichter Bedenken erwecken kann. Uns kommt es aber weniger auf ein allgemeines Werturteil über dieses Darstellungsmittel an, als vielmehr darauf, daß wir seiner in diesem Zusammenhange gedenken und uns eines weiteren Maßstabes für die Betrachtung bemächtigen.

In derselben Richtung finden wir noch ein anderes Mittel des Stils, dessen sich besonders Klopstock und seine Nachahmer mit Erfolg bedienen: es besteht darin, daß der Dichter zu dem gegenwärtigen Zustand einen anderen, recht wohl möglichen, aber nicht wirklichen hinzudenkt; daß er also etwa in

Digitized by Google

der Stunde des Liebesglückes an die Stunde der Trennung, in der Stunde heiterer Lebenslust an die Todesstunde erinnert. Auch dadurch soll dem Gegenstande eine poetische Erhöhung oder mindestens eine eigenartige Beleuchtung gegeben werden. So schreibt Klopstock („Wingolf", Pawel-Muncker, Bd. 1, S. 15):

Wenn ich einst todt bin, Freund, so besinge mich!
Dein Lied voll Thränen wird den entfliehenden
Dir treuen Geist noch um dein Auge,
Das mich beweint, zu verweilen zwingen.

Dann soll mein Schutzgeist, schweigend und unbemerkt,
Dich dreymal segnen! usw.

In diesem Zusammenhange mag auch daran erinnert werden, daß Klopstock einer Geliebten, die er noch nie gesehen hatte, und von der er überhaupt nichts wissen konnte, der künftigen Geliebten, seine Huldigungen darbringt, worin ihm ja dann viele Dichter des Göttinger Hains und andere gefolgt sind. Aber ein solcher Inhalt fällt nicht mehr unter den Gesichtspunkt des Stils; es ist kein dienender, sondern ein herrschender Inhalt. Freilich ist es gerade an dieser Stelle leicht zu erkennen, daß die Grenze zwischen diesen Inhalten erster und zweiter Ordnung als fließend angesehen werden muß. Dieselben Inhalte, die in dem einen Falle zu stilistischem Schmucke dienen, können in dem anderen als der eigentliche Gegenstand der Darstellung Verwendung finden.

Zu den objektiven Eigenschaften des Stils haben wir auch die Sentenzen und Reflexionen zu rechnen, mit denen der Autor seine Darstellung konkreter Gebilde begleiten kann. Es bedarf keiner Worte, daß sich in ihnen eine bedeutsame Eigenschaft des Stiles verrät. Man denke sich die Meisterdramen Schillers, man denke sich Goethes „Iphigenie" und „Tasso" ohne diese Beigabe weihevoller Betrachtungen, und man würde diese Werke eines ihrer wesentlichen Merkmale berauben. Die Sentenzen und Reflexionen sind fast regelmäßige Begleiterinnen des idealisierenden Stils, und wie bei Goethe und Schiller, so treten sie in den Dramen der alten Griechen, in der französischen Tragödie des 17. Jahrhunderts und anderen gebieterisch in den Vordergrund. Auf der anderen Seite be-

Digitized by Google

obachten wir bei Kleist eine große Zurückhaltung gegenüber den Reflexionen und Sentenzen; er hat sie ebenso geflissentlich gemieden, wie unsere Klassiker sie hervortreten lassen. Es hätte keinen Zweck, sich über die Vorzüge der einen und der anderen Methode zu ereifern; sie hängt eben mit der Gesamthaltung des Stils zusammen. Der idealisierende Stil sucht das Einzelne in seiner allgemeinen Bedeutung, in seinem tiefsten Lebenswert zu erschließen, indem er jeden Gedanken nachdrucksvollen Gehaltes mit weihevollen Betrachtungen wie mit einem Kranze von Rosen umwindet.

Die wissenschaftliche Untersuchung, die diese Seite des Stiles würdigt, wird sich nun freilich nicht darauf beschränken dürfen, die Tatsachen, von denen wir sprechen, im allgemeinen zu erwähnen, sondern, sie wird den Wert der Reflexionen im besonderen abschätzen müssen. Sie wird fragen müssen, inwieweit sie besonders charakteristische Züge des Autors kundgeben, sie wird die Fülle des an verschiedenen Stellen Gegebenen ordnen und unter einheitlichen Gesichtspunkten zusammenfassen, und sie wird das Maß tieferer Einsicht, das sich in ihnen ausspricht, in historischer Schätzung abwägen müssen. Damit ist auf eine große Fülle wichtiger Aufgaben verwiesen. Und so mag, was in unserer theoretischen Orientierung mit wenigen Worten abgetan werden kann, in der praktischen Einzeluntersuchung oft zu Erörterungen beträchtlichen Umfanges Anlaß geben.

Mit alledem verweisen wir auf dienende Inhalte abstrakten Charakters, durch deren Einflechtung der Dichter oder Schriftsteller seinen Gegenstand in eine höhere Sphäre zu erheben versucht. Sie haben ganz überwiegend Bedeutung für die Poesie. Anders steht es mit der Anspielung und mit dem Zitat, die beide vorwiegend in der Prosa, vor allem in der Rede und in dem Essay gute Wirkung tun können. Ein gebildeter Geist, der über reiche Belesenheit und ein gutes Gedächtnis verfügt, gerät unwillkürlich in diesem oder jenem Zusammenhange in Vorstellungsreihen hinein, die ihm bei seinen geliebten Dichtern einmal bedeutungsvoll erschienen, und es bereitet ihm Freude, sei es in Anspielungen, sei es in unmittelbaren Zitaten auf jene zu verweisen. Es ist ein alter

Digitized by Google

Verfahren, das nicht nur ewig neu bleibt, sondern sich in moderner Zeit zu noch größerer Beliebtheit durchgerungen hat als früher. Namentlich parlamentarische Redner zeigen sich gerne im Schmuck eines wohlberechneten Zitates, und dem Fürsten Bülow sagte die böse Welt sogar nach, daß er den geflügelten Büchmann eifrig zu Rate ziehe. Auch zu komischen Wirkungen müssen die Zitate und Anspielungen oft genug herhalten, und insbesondere wird Schiller in dieser Weise gekränkt. In früheren Jahrhunderten bezogen sich die in der Regel ernst gehaltenen Zitate zumeist auf Stellen der Bibel und der antiken, vor allem der römischen Dichter. Noch heute gibt es wackre Philologen in Fülle, die gern ein kräftiges Wort ihres lieben Horaz bei passender und unpassender Gelegenheit zum besten geben. Neuerdings sind es die deutschen Klassiker, die beschworen werden, aber auch Stichworte aus Ibsen sind schon weit verbreitet, wie denn überhaupt ein wohlgeschliffenes Wort im Zeitalter der Elektrizität schneller seinen Siegeszug antreten dürfte als in früheren Zeiten. Sollen wir diese Freude an anspielungsreicher Rede bemängeln? Gewiß nicht. Sie verrät immer den lebendig angeregten, seiner Kräfte sich frisch und heiter bedienenden Geist. So wird die Stiluntersuchung auch dieser Eigentümlichkeit oft gedenken müssen, wenn sie auch die Anwendung am falschen Platze, die geschmacklose Häufung und dergleichen mehr angemessen zurückweisen wird.

Eine gewisse Verwandtschaft mit der Anspielung hat der Doppelsinn, der unter Umständen der Rede auch einen eigenen Reiz zu verleihen vermag. Unter den älteren Dichtern pflegte besonders der Spanier Quevedo de Villegas (1580—1645) diese Kunst des Stiles. Er war als ein entschiedener Gegner des besonders von Gongora y Argote ausgebildeten schwülstigen Stiles hervorgetreten, der in Spanien als Gongorismus bezeichnet wird. Dieser Gongorismus war eine Nachbildung des italienischen Marinismus, der in dem style précieux der Franzosen, in dem Ephuism der Engländer und bei uns in dem Bombast der sogenannten zweiten schlesischen Schule sein Seitenstück fand. Quevedo verfiel nun seinerseits in eine andere Künstelei, eben in diese Vorliebe für den Doppelsinn, die in Spanien als

Digitized by Google

Konzeptismus bezeichnet wurde. Dieser Konzeptismus ist aber auch bei uns Deutschen zu gewissen Zeiten beliebt gewesen, namentlich bei den jungdeutschen Schriftstellern vor der Mitte des 19. Jahrhunderts. Sie begaben sich ja mit Vorliebe auf das Gebiet der politischen Betrachtung, konnten sich hier aber unter dem Druck der allmächtigen Zensur nicht frei ergehen. Sie mußten daher, wenn sie ihre Gedanken dennoch äußern wollten, sich zu der Kunst doppelsinniger Rede verstehen, die denn manche von ihnen, besonders Heinrich Heine, auch sehr geschickt ausübten. Heine sagte einmal: „Der Hund, dem man einen Maulkorb anlegt, bellt mit dem Hintern"; und in der Tat, wie ergötzten sich die oppositionellen Liberalen des Vormärz, wenn sie solches Gebell vernahmen! Es ließen sich viele hunderte von Stellen anführen, wo bei Heine solch politischer Doppelsinn hervortritt. Und auch einer der größten Dichter der neueren Zeit hat namentlich in seinen Werken der letzten Periode den Doppelsinn mit virtuoser Kunst gepflegt: Henrik Ibsen; wohl am stärksten in seinem letzten Werke: „Wenn wir Toten erwachen". Der Doppelsinn, den er bietet, ist nun freilich immer von besonderer Art; er verbindet sich mit dem Symbol und gewinnt eben hierdurch eine Macht und Größe, von der er sonst weit entfernt ist. Das Symbol wird uns später noch wiederholt beschäftigen. Ibsens Doppelsinn steigert sich nicht selten bis zum Rätsel, d. h. jener anregenden Verbindung von Vorstellungen, die darauf hinausgeht, den Hauptsinn keck zu verbergen, dergestalt, daß der Leser oder Hörer erst schwer zu findende Nebenwege einschlagen muß, um das Pförtchen, daß ihm Einlaß gewähren kann, zu finden. Wir alle wissen, welch einen Genuß das Rätsel dem denkenden Kopfe gewähren kann; aber als Stilmittel, als dienender Inhalt zur Verkörperung der Gedanken darf es doch nur mit großer Einschränkung verwendet werden, weil es uns leicht einen unerwünschten Aufenthalt verursacht oder uns wohl gar zwingt, unsere geistige Wanderung ganz zu unterbrechen. Daß Richard Dehmel, Stephan George und andere uns durch die Rätsel ihres Stiles gelegentlich verdrießlich machen, ist vielen schmerzlich bekannt.

* * *

Digitized by Google

In all den Merkmalen, die wir bisher uns näher gerückt haben, waren uns immer bestimmte Inhalte beachtenswert, die der Autor für die Ausgestaltung seines Gegenstandes heranzog. Verlassen wir jetzt diesen Standpunkt und betrachten wir den Inhalt als in allem wesentlichen gegeben und abgeschlossen, so können wir aus der Art und Weise, wie ihn der Schaffende in die Erscheinung treten läßt, wiederum sehr verschiedene Betätigungsformen seines Geistes herauslesen. So deuten etwa Breite oder Knappheit des Stils auf charakteristisches Verhalten hin. Wie haben wir diese populären Ausdrücke Breite und Knappheit psychologisch zu deuten? All unser Denken vollzieht sich, wenn wir genauer zusehen, nicht in einfachen, sondern in zusammengesetzten Vorstellungen; die Gebilde, die sich in unserem Geiste aneinanderreihen, sind Erzeugnisse der psychischen Synthese. Aber hier sind nun wieder unendlich viele Grade und Stufen der Synthese zu unterscheiden; der eine Geist wird die einfacheren, der andere die komplexeren Synthesen bevorzugen. Wenn sich der Autor zur schaffenden Arbeit niedersetzt, so steht in der Regel ein umfassendes synthetisches Gebilde vor seinem Geiste, und die stilgebende Tätigkeit besteht darin, daß er dieses Ganze, diese Synthese nacheinander durch Zerlegung, durch Analyse in faßbare Formen kleidet. Hierbei kann er nun verschieden verfahren: er kann sich in der großen Fülle von Vorstellungen, die sich ihm jeweils in dem Zusammenhange seiner Synthese darbieten, nur auf die Wiedergabe von Bruchstücken beschränken, zu denen noch manches hinzugedacht werden muß, oder er kann auch nebensächlichere Vorstellungen desselben Kreises mit darstellen. In dem ersten Falle wird er sich des knappen, in dem zweiten des breiten Stiles bedienen. Man darf nicht sagen, daß der eine unbedingt und in allen Fällen den Vorzug vor dem anderen verdiene. So mag es z. B. in einer wissenschaftlichen Untersuchung von Vorteil sein, wenn der Autor seine Gedanken mit solcher Vollständigkeit entwickelt, daß es dem Leser ohne allzu große Mühe und ohne die Gefahr des Mißverständnisses möglich ist, die geistigen Prozesse, mit denen er vertraut gemacht werden soll, auch wirklich nachzubilden. Man sollte sich hüten, in

Digitized by Google

der Kunst der gelehrten Zusammenfassung und bloßen Anspielung auf verwickelte oder entlegene Gedanken zu weit zu gehen. Gerade in Wissenschaften, die wie die Literaturgeschichte große Massen zu bewältigen haben, kann der Stil der bloßen Andeutung zur Qual der Leser ausarten.

In sehr vielen Fällen wird uns der durch Knappheit sich auszeichnende Stil als besonders rühmenswert erscheinen; denn er deutet in der Regel auf einen größeren Reichtum des Geistes. Der Schreibende geht in der Analyse der Gesamtvorstellungen, über die er verfügt, nicht sehr weit, sondern beschränkt sich auf die Heraushebung des Wichtigsten, weil er über ergiebige weitere Mittel verfügt und sich nicht genötigt sieht, sein Vermögen in kleine Münze zu zerlegen. Der knappe oder gar nur andeutende Stil bietet aber auch den großen Vorzug, daß er unsere ergänzende Vorstellungstätigkeit anregt, unsere Phantasie in Bewegung setzt. Unter den antiken Schriftstellern bewundert man seit langer Zeit Thukydides und Tacitus wegen der Knappheit ihres Stils. Unter den neueren deutschen Dichtern hat Lessing in der „Emilia Galotti" ein Muster lakonischen Ausdruckes gegeben; Goethe geht in seinem Alter in der gedrängten Zusammenfassung der Gedanken oft fast zu weit, während er in seinen besten Mannesjahren sich mit glücklichstem Takt vor beiden Extremen hütet. Bei modernen Romanschriftstellern ist die Breite ein oft zu rügender Fehler. Besonders wichtig ist der Gesichtspunkt, von dem wir hier sprechen, bei der Beurteilung lyrischer Erzeugnisse, namentlich der sangbaren Lieder. Hier haben Goethe, Uhland, Mörike und wenige andere oft Bewundernswertes erreicht, während sich z. B. Rückert, Geibel und andere nur selten oder nie zu der gleichen Vollkommenheit durchringen können. Entzückend ist oft auch die Knappheit der Lieder Heines: man denke etwa an ein Prachtstück wie das Gedicht „Es war ein alter König" usw.; während aber Goethe in der Zeit seines Alters zu immer gedrängterer Darstellung überging, mindert sich bei Heine mit den Jahren die Gabe der nur andeutenden Rede; in den Gedichten des „Romanzero" hat sich sein Stil gegenüber dem des „Buchs der Lieder" wesentlich geändert; doch hat er andere Vorzüge eingetauscht, namentlich den

Digitized by Google

hervorragender Anschaulichkeit, so daß man nicht sagen darf, daß sich in dem Schwinden dieses einen Zuges eine allgemeine Abnahme seiner Kraft bemerkbar mache. Erinnert sei noch daran, daß in erzählenden Werken das Erwähnen oder Verschweigen des Wechsels von Ort und Zeit unter Umständen ein charakteristisches Anzeichen der Breite und Knappheit des Stiles ist; man erkennt daraus, ob der Verfasser die Nebenumstände mit zu denken und mit auszudrücken liebt oder nicht; eine Beobachtung, die gelegentlich, wie bei der mhd. Lohengrin-Dichtung, auch als Kriterium für die Sonderung der Arbeit zweier verschiedener Dichter mit herangezogen werden konnte.

Mit dieser Unterscheidung der Breite und Knappheit des Ausdrucks hängt die der Zweckmäßigkeit und Prägnanz oder ihres Gegenteils eng zusammen. Wenn sich unser Denken, wie es tatsächlich der Fall ist, immer in komplexen Gesamtvorstellungen bewegt, deren sämtliche Bestandteile nur selten in Worten ausgelöst werden, so ist es klar, daß man in der Wahl der tatsächlich hervorzukehrenden Bestandteile sehr verschieden verfahren kann. Zweckmäßig und prägnant ist nun derjenige Ausdruck, der nicht nur die für das Teilstück der Rede, sondern für den gesamten Abfluß der Gedanken wichtigsten Vorstellungen herausgreift und unter scharfer Hervorkehrung in den Vordergrund stellt. Dies geschieht am glücklichsten dadurch, daß die Hauptvorstellung durch Nebenvorstellungen, die nach derselben Richtung deuten, unterstützt wird, daß sie also gleichsam wie ein Fürst auftritt, der mit stattlichem Gefolge erscheint; anderseits dadurch, daß Kontrastvorstellungen in die nächste Nähe gezogen werden, die die Hauptsache in ein um so helleres Licht setzen. Als der größte Meister solcher Hervorhebung erscheint mir Shakespeare, der dem jeweiligen Zwecke entsprechend Licht und Schatten mit virtuoser Kunst zu verteilen weiß. Die Beispiele finden sich bei ihm überall. In geringerem Grade wird ein jeder, der einigermaßen Meister des Wortes ist, diese Kunst der verschiedenen Belichtung üben; man wird in dem einen Falle über eine Sache schnell hinwegeilen, die man in dem andern in all ihren Zusammenhängen und Folgerungen klar zu machen

Digitized by Google

sich bemüht. Aber die individuelle Begabung hierfür ist sehr verschieden, und am höchsten einschätzen werden wir diejenige Prägnanz und Zweckmäßigkeit, die sich mit Knappheit vereint. Denn beide Eigenschaften fallen nicht zusammen: die Knappheit liegt, um es noch einmal zu sagen, dort vor, wo der Sprechende oder Schreibende aus der Fülle der in eine Gesamtvorstellung eingehenden Vorstellungen nur wenige zur Darstellung auswählt, die Zweckmäßigkeit oder Prägnanz dort, wo er die für den ganzen Zusammenhang wichtigsten Vorstellungen mit besonderem Nachdruck heraushebt.

Mit diesen Eigenschaften der Knappheit und Breite, d. h. also der größeren oder geringeren Vollständigkeit der Gedankenäußerung, sowie mit der der Prägnanz berühren sich weiterhin die Gegensätze der Klarheit und Verschwommenheit, ohne daß jedoch auch in diesem Falle von einem Zusammenfallen der hier zu beobachtenden Tatsachen mit den früher erwähnten die Rede sein könnte. Eine stilistische Leistung kann klar und doch außerordentlich knapp, sie kann breit und doch außerordentlich verschwommen sein, ja, diese Verbindung von Eigenschaften ist gar nicht selten. Denn diese verschwommene Breite entsteht häufig dadurch, daß der Verfasser Nebenvorstellungen, die zur Erhellung der Sache nichts beitragen, ungebührlich in den Vordergrund treten läßt und die Hauptvorstellungen nicht genügend herauszuarbeiten versteht. Die Klarheit wird sowohl durch die konkrete Anschaulichkeit und die logische Korrektheit der Teilstücke des sprachlichen Gebildes als durch die deutliche Hervorkehrung der Beziehungen dieser Teilstücke zustande kommen. Aber sie kann auch noch durch besondere Mittel gesteigert werden, die Beachtung verdienen. So z. B. kann die Deutlichkeit bei der Wiedergabe eines Tatbestandes oder in einer wissenschaftlichen Untersuchung dadurch Schaden leiden, daß man durch ein *dieser* oder *jener* auf zwei Begriffe des vorausgehenden Satzes verweist: die Aufmerksamkeit ist nicht immer kräftig genug angespannt, um die Beziehung der Begriffe umgehend zu verstehen; da erscheint es denn als ein praktisches Hilfsmittel, wenigstens bei dem einen der beiden Wörter die Beziehung durch Wiederholung des eigentlichen

Digitized by Google

Ausdrucks deutlicher hervorzukehren und sich nicht auf das zurückweisende Fürwort zu beschränken. Durch diese Neigung zu weitgehender Klarheit zeichnet sich z. B. der Prosastil Heines aus, und er hat in dieser Hinsicht, wie in mancher andern, auf den Journalisten-Stil der neueren Zeit bestimmend nachgewirkt. Vergleicht man damit etwa die Prosaschriften Schillers, so wird man bemerken, daß er an die Aufmerksamkeit seiner Leser erheblich größere Anforderungen stellt, ganz abgesehen davon, daß auch im übrigen die Lektüre seiner Schriften eine ungleich angestrengtere Geistestätigkeit erheischt. Die alten Lehrbücher der Rhetorik und Stilistik führen eine besondere „Figur", die Exergasie, als eine solche an, durch die die erweiternde Verdeutlichung eines Begriffs bewirkt werde; auch die sogenannte Epexegese, d. h. die Hinzufügung eines erklärenden Satzes, gehört hierher.

Auf der andern Seite kann die Klarheit unter Umständen von dem Schreibenden mit Absicht verschmäht worden sein. Während es z. B. für Schiller (den Dichter, nicht den Philosophen), namentlich in der Epoche seiner Reife bezeichnend ist, daß er alle Einzelheiten deutlich herausarbeitet (wobei er gelegentlich, wie in mancher seiner Balladen, man denke etwa an den „Gang nach dem Eisenhammer", recht weit geht), erachten es andere für reizvoller und wirksamer, die Einzelheiten ihrer Darstellung nur im Halbdunkel anzudeuten oder im Nebel verschwimmen zu lassen. So ist z. B. über Goethes „Braut von Korinth" eine solche geheimnisvolle Dämmerungsstimmung gebreitet: das Mädchen ist sich anfangs selber nicht bewußt, daß es nicht mehr dem Leben angehört, erst allmählich erkennt sie's, und dann tritt mit blindem Naturzwang auch ihre vampyrische Gier in die Erscheinung. Mit hoher Kunst und wohl mit absichtlicher Berechnung läßt der Dichter diese Tatsachen sich erst allmählich aufklären. — In solch zerfließender Darstellung liegt oft auch der Zauber des Volksliedes und der Volksballade, und zu ihr gesellt sich oft noch eine Fülle symbolischer Vorstellungen, die sich derartiger Stilgebung in der Tat auf das beste anpasst. Doch des Symbols wird erst später zu gedenken sein. — Die verschwimmende Linienführung bildet, wie wir früher gesehen

Digitized by Google

haben (S. 55 ff.), ein sehr wesentliches Merkmal des impressionistischen Stils.

Nicht unwichtig sind fernerhin die Unterschiede des stätigen und des sprunghaften Gedankenbaues, die sich den zuvor besprochenen leicht und zweckmäßig anschließen lassen. Der sprunghafte Gedankenbau ist dadurch charakterisiert, daß er der logischen Mittelglieder entbehrt; statt eine Anzahl von Vorstellungen in der Reihenfolge darzubieten, die wir erwarten, eilt der sprunghafte Stil in kühnen Wendungen und ohne Beachtung strengerer Regeln von einem Höhenpunkte des Gedankens zum andern. Statt uns also etwa die Gesamtvorstellungen *A*, *B*, *C* usw. vorzuführen, stürmt der Schreibende oder Redende gleich von *A* zu *C*, von *C* zu *F* usw. usw. Indem unserer Phantasie hierdurch die Aufgabe erwächst, manches zu erraten, erfahren wir eine Anregung, die die poetische Gefühlswirkung steigert; im Volkslied, aber auch in der Ode ist derartige Auslassung von Mittelgliedern beliebt; sie ist oft als bewußtes Kunstmittel empfohlen worden. Aber unter Umständen ist solche Unterdrückung des eigentlich Mitzudenkenden nur das Anzeichen hastiger und unsauberer Gedankenarbeit und dann gewiß nicht zu loben; sie ist beispielsweise in der wissenschaftlichen Arbeit von Übel.

Das Gegenteil solcher Auslassung ist die Häufung der Vorstellungen, die sich nur durch die Einfügung von Zwischensätzen zu retten weiß; auch sie bildet nicht selten ein charakteristisches Kennzeichen des intellektuellen Baues der Rede. Wir beobachten sie z. B. oft bei Gellert[1]), dessen behaglicher Plauderton gerade in derartigen Zwischensätzen in die Erscheinung tritt. Noch eigenartiger wirkt das Durcheinander mehrerer Gedankenreihen im Dialog oder auch im lyrischen Bekenntnis; im ersteren finden wir es z. B. häufig bei Heinrich von Kleist; beispielsweise im „Zerbrochenen Krug", wo der Richter Adam seine Reden an den Rat Walther und die Magd durcheianderschleudert; ähnlich steht es im „Prinzen von Homburg", wo die Instruktion des Feldmarschalls durch allerlei

[1]) Vgl. Handwerck, Studien über Gellerts Fabelstil (Diss., Marburg 1891).

Digitized by Google

heterogene Vorstellungen anderer, namentlich des Prinzen, unterbrochen wird. Noch eigenartiger ist das Durcheinander mehrerer Vorstellungsreihen im Volkslied. Es entsteht dadurch, daß der Redende einerseits von einer oft ziemlich gleichgültigen Situation, in der er sich befindet, anderseits von seinen Herzensregungen berichtet. Namentlich auch im Kinderlied ist solche Vermischung der Gedankenreihen sehr häufig; man denke z. B. an Abzähllieder, wie *Sechs mal sechs ist sechsunddreißig* u. dgl. m., und man wird die Unordnung der Vorstellungen als etwas Charakteristisches empfinden. — In diesen Zusammenhang gehört auch eine Erscheinung, auf die vor kurzem von Bolte hingewiesen worden ist[1]). Er berichtet über die Verschränkung paralleler Sätze, wie z. B. in folgender Stelle der „Minna von Barnhelm" (II, 1): *Die Karossen, die Nachtwächter, die Trommeln, die Katzen, die Korporals — das hört nicht auf zu rasseln, zu schreien, zu wirbeln, zu mauen, zu fluchen.* Diese schon in der altindischen Poetik beobachtete Ausdrucksweise besteht auch in der Vermengung mehrerer Gesamtvorstellungen, die durch die gemeinschaftliche Vorstellung *hört nicht auf* kühn miteinander verschlungen werden. Bolte hat im ganzen 70 Beispiele für diese „Figur", wie er es nennt, gesammelt.

Ein anderer Gesichtspunkt führt uns bereits zu dem Bau weit ausgreifender komplexer Gedankengebilde; ich meine den Unterschied zwischen einer langen Aufzählung parallel gehender Gedanken und einer organischen Gedankenentwickelung, in der sich vom Anfang bis zum Schluß ein regelrechter Fortschritt erkennen läßt. Beispielsweise gibt Schiller in den „Göttern Griechenlands" eine Aufzählung solcher paralleler Gedanken: immer wieder hebt er hervor, daß im griechischen Altertum die ganze Natur vergöttert und mit poetischem Leben ausgefüllt gewesen sei, während wir jetzt eine kalte, götterlose Welt um uns hätten; hier findet sich keine Entwickelung der Gedanken, sondern es wird in einer Fülle gehäufter Vorstellungen nur immer aufs neue belegt,

[1]) Vgl. den Bericht über die Sitzung der Berliner Gesellschaft für deutsche Literatur in der „Deutschen Literatur-Zeitung" vom 7. Mai 1904, Nr. 18.

Digitized by Google

daß es früher so ganz anders gewesen sei als jetzt. Daß eine solche Enumeration schließlich ermüdet, braucht nicht gesagt zu werden. Dagegen ist ein regelrechter Fortschritt der Gedanken, womöglich eine Bewegung, bei der wir von einem Felde zum andern geführt werden und bei einem überraschenden Schlußpunkt anlangen, niemals ermüdend, sondern stets anregend.

Damit berühren wir bereits eine andere Eigentümlichkeit des Gedankenbaues, die unter Umständen der prosaischen wie der poetischen Rede ein auffälliges Gepräge verleiht: ich meine die sogenannten Pointen des Ausdrucks. Ihr Wesen besteht darin, daß die Rede, besonders am Schluß eines in der Regel nicht sehr umfangreichen Gebildes, eine überraschende Wendung annimmt und eine Zuspitzung gewinnt, auf die man nicht vorbereitet war. Vor allem im Epigramm sind solche Pointen unerläßlich; sie begegnen uns aber auch in andern poetischen Erzeugnissen, so z. B. in der sog. *petite poésie* der Franzosen wie überhaupt der romanischen Völker, und sie hat auch in Deutschland viel Nachahmung gefunden; so sind die Pointen bei den Anakreontikern des 18. Jahrhunderts sehr beliebt, während sie sich in dem an dem naiven Volkslied herangebildeten Liede Goethes, Uhlands, Eichendorffs, Wilhelm Müllers u. a. gar nicht oder nur selten beobachten lassen; nur einer der großen Liederdichter Deutschlands hat die Pointe in ebenso gehäufter wie eigenartiger Weise angewendet: Heinrich Heine. Bei ihm erscheint sie jedoch in einer höchst individuellen Umbildung: die überraschende Pointe entsteht durch ein stilloses Überschnappen des Gefühls, sie äußert sich in einer ironischen Illusionszerstörung, durch die der Dichter ein krankhaft gesteigertes Gefühl zerstören und auf ein richtiges Maß zurückführen will. Diese Art des pointenreichen Gedankenbaues bildet bei Heine, allerdings nur während einer bestimmten Entwickelungsperiode, die für ihn am meisten charakteristische Methode der Stilgebung.

Wir haben bisher in erster Linie immer solche Eigentümlichkeiten des Stils ins Auge gefaßt, die in Darstellungen von überwiegend konkretem Inhalt zu beobachten sind. In solchen Darstellungen, die überwiegend abstrakten Charakters

Digitized by Google

sind, wie etwa die parlamentarische und die Gerichtsrede, die Predigt, die wissenschaftliche Abhandlung und in vielen Fällen auch der Brief, wird in höherem Grade als bei den zuvor besprochenen auch die logische Korrektheit der Ausdrucksform in Betracht kommen. So können einerseits durch Auslassung allenfalls entbehrlicher Bestandteile der Vorstellungen, die innerhalb eines Satzes apperzipiert worden sind, anderseits durch Verbindung solcher Vorstellungen, die logisch getrennt werden müssen, leicht Unebenheiten oder gar störende logische Schnitzer zustande kommen. Beispielsweise las ich einmal in einer Arbeit über Justus Möser, an einer Stelle, in der auf Beziehungen in dem Leben Mösers und Goethes hingewiesen wurde, folgenden Satz: „Der Vater beider war Jurist, ein strenger, ernster und tätiger Mann, die Mutter beider lebhaft und voll Phantasie". Der Fehler liegt, wie nicht hervorgehoben zu werden braucht, darin, daß durch diesen Satz die Vorstellung geweckt werden könnte, daß Goethe und Möser ein und denselben Vater und ein und dieselbe Mutter gehabt hätten. Ähnliche Beispiele ließen sich in großer Fülle anführen, aber sie gehören mehr in die sog. „Lustige Ecke" stoffarmer Zeitungen als in eine ernsthafte Darstellung. Doch auch in bezug auf logische Korrektheit gibt es Gradunterschiede, und es gibt nicht wenige Schriftsteller, die sich gegen die Genauigkeit ängstlicher Regeln mit Absicht auflehnen. Sie meinen, es verschlage nichts, ob man ein *er, sie, es* oder dgl. grammatisch und logisch auch einmal anders beziehen könne, als es nach der Absicht des Redenden bezogen werden sollte; sie denken, ein vernünftiger Mensch werde sie schon richtig verstehen, und halten eine kleine Nachlässigkeit des Ausdruckes nicht allein für unbedenklich, sondern wohl geradezu für das Anzeichen eines freien Geistes. Wenn man z. B. schreibe: *Der Paletot des Vaters, der gestern spazieren gegangen ist*, so werde nur ein Pedant oder ein Esel an diesem Ausdruck Anstoß nehmen, denn wenn man auch das Spazierengehen grammatisch zunächst auf den Paletot beziehen müsse, so wisse doch jeder, daß solch ein Unsinn nicht gemeint sein könne. Demgegenüber wäre zu bemerken, daß ein guter und ästhetisch gefälliger Ausdruck auch die Möglichkeit derartiger

Digitized by Google

Verdrehungen nicht bieten solle. Und was hier in grober und lächerlicher Form auftritt, begegnet uns in minder auffälliger Art leider nicht selten. Es hat den Anschein, als ob man sich neuerdings vor solchen Nachlässigkeiten weniger hüte als früher. Auch sind die Denkgewohnheiten der verschiedenen Völker in dieser Beziehung offenbar verschieden; so z. B. dürfte man im Deutschen ohne Bedenken etwa sagen und schreiben: *Das wird als ein Fehler gelten oder nicht*; der Engländer, der an ängstlichere logische Korrektheit gebunden ist, könnte dagegen nicht einfach sagen: *that may be regarded a mistake or not*, sondern er würde hinzufügen: *as the case may be.* Da die logische Genauigkeit in den verschiedenen Sprachen verschieden ist, so gewinnt man durch Übersetzungen aus fremden Sprachen in der Regel auch großen Nutzen für die einsichtsvolle Behandlung der eigenen.

Diese Nachlässigkeiten in dem Bau der den Satz repräsentierenden Gesamtvorstellungen erklären sich durch das Vorwalten der Assoziationen an solchen Stellen, wo unbedingt die apperzeptiven, die logischen Gedankenverbindungen Platz greifen müssen. Diese logische Korrektheit ist nun von ebenso großer, ja von noch größerer Bedeutung für den Verlauf und die Zusammensetzung der Gesamtvorstellungen, mit anderen Worten für die Disposition des ganzen sprachlichen Gebildes. Die Tatsachen, die es hier zu beobachten gilt, sind nicht schwer festzustellen. Man muß nur ein jedes verwickeltes Sprachdenkmal in seine Teile zerlegen und sich fragen, welcher Fortschritt in dem Verlaufe der komplexen Gedankenreihen hervortritt, und man wird dem Schriftsteller, Redner oder Dichter oft ziemlich tief in sein Schaffen hineinschauen können; leicht wird man erkennen, ob sich der Verfasser von dem Lauf seiner Assoziationen hin- und hertragen ließ, oder ob er planvoll arbeitete. Köstliche Beispiele planvoller Disposition bieten Schleiermachers Predigten. Ein ungeregelter Verlauf der Vorstellungen mag der Poesie oft wohl geziemen, während er in der Prosa stört. Die Übersichtlichkeit wird durch eine diskrete Kennzeichnung der Dispositionsteile billig hervorgehoben werden dürfen; aber alle Aufdringlichkeit in dieser Hinsicht ist entschieden störend. Wenn jemand sagt: nach-

Digitized by Google

dem wir diese Sache erledigt haben, kommen wir nun zu der folgenden o. dgl., so macht das einen schülerhaften Eindruck; jede ausdrückliche Hervorhebung der Disposition ist häßlich. Aber man kann solche Hinweise gefällig verhüllen, indem man etwa am Schlusse eines Hauptteils kurz das Fazit angibt, oder indem man gelegentlich einen leitenden Gedanken wiederholt, um auf diese Weise die Aufmerksamkeit des Lesers wieder auf die Hauptsache zurückzulenken. Wichtiger aber als ein solches Zurückgreifen ist ein geschicktes Vorausgreifen, durch das man die Spannung des Lesers anregt und ihn zu selbstständigem Mitdenken bewegt; ein Meister dieser Methode ist Lessing, namentlich in seinen großen kritischen Schriften, und unter diesen am vollkommensten im „Laokoon". — Ein bedauerlicher Fehler der Disposition liegt dann vor, wenn die Reihenfolge der Hauptgedanken nicht korrekt ist, wenn also etwa ein Gedanke, der erst an letzter Stelle geboten werden dürfte, schon an einer früheren erscheint. Das sind Fehler, die ebenso in der Poesie wie in der Prosa, ebenso in der überwiegend konkreten, wie in der überwiegend abstrakten Darstellung vorkommen können. Beispielsweise ist in der dramatischen Poesie eine solch unbefriedigende Gliederung der Teile nicht eben selten zu beobachten.

Endlich ist aber auch die verschiedenartige Ausarbeitung der Gedanken, die nicht durch deren verschiedenen Wert, sondern nur durch die Ungeschicklichkeit oder durch Mangel an Sorgfalt des Autors veranlaßt ist, ein häufig zu beobachtender Fehler. An der Abfolge der Gedanken, der Gesamtvorstellungen, läßt sich zwar nichts aussetzen, aber die in richtiger Folge geordneten Teilstücke sind mit sehr verschiedenem Erfolg behandelt worden. Selbst die Größten haben in dieser Hinsicht gelegentlich gesündigt: ich erinnere nur an die letzten beiden Bücher von „Wilhelm Meisters Lehrjahren", die nicht entfernt mit derselben Sorgfalt und Ausführlichkeit ausgearbeitet worden sind wie die vorausgehenden.

II. Die subjektiven Eigenschaften.

Die subjektiven Äußerungen, die ein Schriftsteller in sein Werk hineinlegen kann, spiegeln seine Vorstellungen, seine

Digitized by Google

Gefühle und seine Willensimpulse wieder, aber als vorherrschender und entscheidender Bestandteil dieses mannigfaltigen Seelenlebens werden immer die Gefühle zu betrachten sein. Da es nun äußerst schleppend und ermüdend sein würde, wenn wir bei einer jeden Kundgebung des Ichs feststellen wollten, in welcher Weise sie sich aus den genannten drei Faktoren zusammensetzt, so reden wir im folgenden zumeist kurzweg von Gefühlen, wo wir doch tatsächlich zugleich von Vorstellungen, Anschauungen, Überzeugungen, Willensdispositionen und Charaktereigenschaften sprechen, die sich mit den dominierenden Gefühlen verbinden. Erst später, wenn wir Ursache haben, die dominierenden Lebensanschauungen oder die Richtungen des Charakters zu betonen, werden wir diese abkürzende Ausdrucksweise aufgeben und zweckmäßig durch den Hinweis auf die anderen vorwaltenden Seelenbetätigungen ersetzen.

Reich und mannigfaltig sind die Tatsachen, auf die wir hier zu verweisen haben, denn all die Gefühle, Affekte, Stimmungen, Überzeugungen, Willensregungen, in denen sich die psychische Grundrichtung des Autors vorwiegend kundgibt, beeinflussen auch in unzähligen Einzelheiten seinen Stil. Aber unsere theoretische Darlegung darf sich hier kurz fassen, denn es handelt sich nur um eine besondere Anwendung von Erkenntnissen, über die sich das dritte Hauptkapitel dieses Werkes (Bd. 1, S. 146—236) ausführlich verbreitet hat. Wir haben hinzuweisen auf die Regungen des Selbstgefühls, auf die der Sympathie- und Antipathiegefühle, des erotischen, des Sozial- und Nationalgefühls, des Naturgefühls und des religiösen Gefühls: wie wäre es denkbar, daß sie, wenn sie die Seele des Schreibenden bestimmen und beherrschen, sich nicht auch in der gesamten Haltung seines Stils durch Tausende von charakteristischen Merkmalen verrieten! In wie vielen Einzelheiten kann sich etwa das gehobene oder das gehemmte Gefühl von unserm Ich, das Selbstgefühl offenbaren! Welche Skala eröffnet sich uns zwischen den Formen des normalen Selbstgefühles, des Stolzes und des Übermutes auf der einen und zwischen den Formen der Bescheidenheit, der Demut und der Unterwürfigkeit auf der andern Seite, zwischen ruhiger

Digitized by Google

Sicherheit hier und fahriger Unsicherheit des bald sich aufbäumenden, bald sich niederduckenden Selbstgefühls dort; eine Unsicherheit, die sowohl durch physische wie durch geistige und namentlich durch moralische Schwäche veranlaßt sein kann. Wie ein Mensch, je nach dem Barometerstand seines Selbstgefühls in Blick und Geberde ganz verschieden erscheinen kann, gerade ebenso in seinem Stil. Die Schwankungen verraten sich in der Wortwahl, in dem Periodenbau der Sätze, in der Verwendung von Metaphern, Gleichnissen, symbolischen und antithetischen Wendungen, kurz in allem. Und in ähnlicher Weise spiegeln sich die Regungen des Mitgefühls und der andern erwähnten Gefühlsformen im Stil. Ist es nicht selbstverständlich, daß derjenige, der Liebe zu geben und zu empfangen gewöhnt ist, bei der Darstellung solcher Inhalte auch ganz andere Farben auf sein Bild zu zaubern imstande ist als ein kalter Egoist? Und entsprechend ist es mit den andern Grundlagen des subjektiven Stils.

Von besonders weit greifendem Einfluß scheinen mir dabei zwei Gruppen von Gefühlen zu sein: die erotischen und die religiösen Gefühle, die übrigens keineswegs selten miteinander in Verbindung treten; wenn auch alle andern Gefühle ebenfalls die Tendenz haben, ihr Licht gelegentlich auf Nachbargebiete hinüberstrahlen zu lassen (man denke z. B. an das Nationalgefühl), so gilt dies doch von dem erotischen und dem religiösen ganz insbesondere. Der Liebende taucht alles in die Farbe seines Liebesglückes oder seiner Trauer, das religiöse Gemüt bezieht mit Recht alle Dinge dieser Welt auf den höchsten Lenker unserer Geschicke. Sie legen diesen Inhalt ihrer Seele in alles, was sonst ihrem Bewußtsein gegenwärtig wird, hinein, sie übertragen ihr Ich in die Umwelt und geben dieser Welt eine Färbung, die sie nur für die gleichgestimmten Gemüter besitzt, während alle andern nicht das Gleiche hineinzuschauen vermögen. Was sind Stiluntersuchungen wert, die vielleicht tausend Einzelheiten der Sprache anführen, ohne dieser Grundstimmungen, auf die vielleicht die meisten dieser Einzelheiten zurückgeführt werden müssen, zu gedenken? Selbstverständlich darf es bei der Aufzählung des Allgemeinen nicht bleiben; es muß dargelegt werden, wie sich

Digitized by Google

z. B. in der Einstreuung kleiner Züge des Stils, etwa in einer Metapher oder einem Beiwort die erotische Überhitzung, in anderen die religiöse Ekstase, in wieder anderen die selbstsüchtige Überhebung, in anderen die Tadelsucht u. dgl. m. kundgibt: überall wird die Subjektivität hervorblicken, überall wird sie den Stil färben. Hierzu kommen die gern geübten ethischen, religiösen und politischen Urteile, durch die der Redende oder Schreibende in seine eigenen Gefühlsregungen und in die, die er an anderen beobachtet, eingreift; er unterstreicht das eine, weil er sagt: so soll es sein, und er sucht das andere zu bekämpfen und zu tilgen, weil er sagt: so soll es nicht sein.

Und von außerordentlicher Bedeutung für die Gestaltung des Stils ist weiterhin die Kraft des Willens, mit der die verschiedenartigen Anschauungsweisen herausgehoben werden können. Wir pflegen diese Willensbetätigung unter dem Worte Charakter zusammenzufassen. Drei Eigenschaften der Charakterbetätigung scheinen mir auch im Stil die deutlichsten Spuren zu hinterlassen: die Kraft, die Dauer und die Ehrlichkeit der seelischen Kundgebungen. Energie und Leidenschaft auf der einen Seite und Schwächlichkeit auf der andern; Beharrlichkeit und Treue in der Verfechtung der Anschauungen auf der einen Seite, unsicheres Schwanken auf der andern; vor allem Offenheit und Wahrhaftigkeit auf der einen Seite und Hinterhaltigkeit und Verschlossenheit auf der andern erzeugen Stilgebilde von durchweg abweichender Gestalt; namentlich sind auch die verschiedenen Grade der Wahrhaftigkeit von starkem Einfluß auf den Stil: wie häufig beobachten wir es, daß ein Schriftsteller je nach den besonderen Umständen, je nach den Zwecken, die er im Auge hat, je nach den Vorteilen, die er erringen möchte, seine Darstellung in ein ganz anderes Licht rückt; die Viertels- und Achtelslügen in der Rede eines Autors aufzudecken, ist weit reizvoller, aber auch weit schwieriger, als die Hinweise auf die offenbaren Verstöße gegen das, was er denken muß und tatsächlich auch denkt. Bis in welch feinste Kanälchen hinein lassen sich etwa die hohen Charaktervorzüge eines Luther, Bismarck, Heinrich von Treitschke u. a. auch in den Eigentümlichkeiten ihres Stils verfolgen! Neben diesen drei Haupteigenschaften des Charakters ist auch der Gegensatz

Digitized by Google

von Güte und Härte zu beachten: der milde Euphemismus des gütigen Herzens greift zu ganz anderen Ausdrücken als die rücksichtslose Härte des Egoisten. Und mit dieser verschiedenen Sicherheit des Charakters hängt es zusammen, ob ein Autor (oder auch seine Figuren) die Aussageform der Gewißheit, der Möglichkeit oder des Zweifels bevorzugt.

Dürften auf diese Weise wohl die wichtigsten Einwirkungen der subjektiven Auffassung auf die Stilgebung genannt worden sein, so ist doch noch zweier Faktoren von allgemeinster Bedeutung zu gedenken, die ich als die Kulturschicht und die Bildungsschicht des Autors bezeichnen möchte. Wir können zwei Hauptformen beider unterscheiden. Gegenüber der verwickelten und zersplitterten Kultur hochgebildeter Völker steht die einfache Kultur primitiver Zeiten. Hier ist das Denken und Fühlen der Volksgenossen noch nicht gespalten und differenziert: den Hochgestellten und den Sklaven umfaßt ein und dasselbe Band der Anschauungsweise; individuelle Abweichungen treten noch nicht hervor. In diesen Urformen der Kultur, wo sich, um mit Goethe zu reden, *nah der Natur menschlich der Mensch noch erzieht*, erblühen poetisch außerordentlich reizvolle Gebilde, wie etwa die Gesänge Homers. Diese Anschauungsweise hat sich auch in Zeiten einer höheren Entwicklung in den unteren Schichten des Volkes, namentlich bei der Landbevölkerung, soweit sie von einem ausgleichenden Verkehr ferngehalten ist, oft noch rein erhalten, und die Denkweise dieser Schicht der Gemeinschaft macht den besonderen Reiz des Volksliedes aus. Und der von ihr bestimmte Stil des Volksliedes ist gerade auch dem hochentwickelten Kulturmenschen Gegenstand der Bewunderung und Nachahmung. Demgegenüber suchen wir in der höheren Kultur die Einheitlichkeit und primitive Einfalt des volkstümlichen Denkens vergeblich. Es treten Spaltungen der Gesellschaftsschichten ein, und wir pflegen die in einer bestimmten Gesellschaftsschicht auf dieser Kulturstufe sich geltend machende Auffassung als konventionell zu bezeichnen. Dieses konventionelle Denken fordert aber bald den Widerspruch der Einzelnen heraus, und so kommt es auf dieser Stufe zur Ausbildung des individuellen Denkens und Fühlens, das sich aber

Digitized by Google

nicht ganz selten, nachdem es sich einige Zeit geltend gemacht hat, zunächst in engeren und dann in weiteren Kreisen der Gemeinschaft verbreitet und alsdann den Charakter des Individuellen verliert. So können wir für die Verbreitung gewisser Vorstellungs-, Gefühls- und Willensinhalte weitere und engere Gebiete unterscheiden: das Volkstümliche, das in primitiven Zeiten die ganze Gemeinschaft umfaßt und sich in Zeiten der zersplitterten Kultur auf die niedere Schicht des Volkes im engeren Sinne zurückzieht; und zweitens, nur in Zeiten der bereits mannigfaltig differenzierten Kultur, das Konventionelle einerseits, das sich auf bestimmte, zumeist bevorzugte Gesellschaftskreise erstreckt, und das Individuelle anderseits. Entsprechend der durchaus abweichenden Auffassungsweise in diesen drei Kulturschichten sind auch die Motive der Darstellung und mit ihnen die Schichten des Sprachschatzes sehr verschieden. Auffallender sind aber noch die Abweichungen in der Art und Weise der Verkörperung der jeweils vorliegenden Motive. So ist, was die Motive betrifft, für das volkstümliche Denken die starke Verwertung der mythologischen Vorstellungen bezeichnend; die personifizierende Apperzeption, die in dem Denken dieser Kulturschicht überwiegt, führt nicht nur zur Erschaffung von Göttern und Dämonen, sondern sie läßt alles, was in den Gesichtskreis des Menschen treten kann, anthropomorphisch beseelt erscheinen; für eine Gattung der Poesie, das sogenannte Heldenepos, ist diese „Göttermaschinerie", wie man es sehr äußerlich bezeichnet hat, geradezu als eine unveräußerliche Eigenschaft hingestellt worden. In bezug auf die Darstellungsweise in dieser Kulturschicht ist die Vorliebe für formelhafte Wendungen, für stehende Redensarten charakteristisch. So treten in Homers Gesängen bei bestimmten Anlässen, etwa bei der Einführung und dem Abschluß der direkten Rede, immer wieder dieselben Worte hervor; ein bestimmtes poetisches Handwerkszeug stand allen dichtenden Genossen (und es ist wahrscheinlich, daß in primitiven Zeiten die Bearbeitung bestimmter Stoffe einer ganzen Sängergilde oblag) in gleicher Weise zur Verfügung, und sobald gewisse Vorstellungen in dem Bewußtsein eines Sängers lebendig wurden, traten auch diese Versatzstücke der Rede

Digitized by Google

wie von selbst hervor. Es waren Formeln, die, einmal geprägt, zu allgemeiner Benutzung bereit standen. Auch gewisse Beiwörter für besonders häufig verwendete Gegenstandsbegriffe, waren ein für allemal gegeben; desgleichen ein formelhafter dramatischer Dialog, sobald die Willensbetätigung zwischen zwei Personen einen etwas lebhafteren Charakter annahm. Die meisten Eigentümlichkeiten, die wir in dieser Hinsicht bei Homer beobachten, finden im Volkslied der modernen Völker, namentlich auch im deutschen, ihr Seitenstück.

Nicht so formelhaft starr ist die konventionelle Dichtung, wie sie uns etwa durch die Ritterpoesie des Mittelalters vertreten ist. Wie die Schöpfungen dieser Art nicht von den Angehörigen einer Sängergilde, sondern von einzelnen Autoren herzurühren pflegen, so macht sich in ihnen auch ein gewisses Streben geltend, das Überlieferte durch neue eigenartige Prägung zu modeln. Wenn ein Dichter auch genau dasselbe wie einer seiner Vorgänger sagt, so wird er sich doch nicht, und jedenfalls nicht mit Absicht, derselben Ausdrücke bedienen. Da aber die Seeleninhalte konventionell sind, so nimmt auch die Sprache, als Ganzes betrachtet, in den Gebilden eines solchen Kreises sehr viel übereinstimmende Züge an; man lese etwa ein Dutzend mittelhochdeutscher Lyriker hintereinander, und man findet, wenn man die größten ausschaltet, immer wieder dieselben Lieblingsvorstellungen und dasselbe Wirtschaften mit hergebrachten und erprobten Ausdrucksmitteln. — Demgegenüber ist es nun das Kennzeichen des individuellen Geistes, daß er sich, wie im Gedankengang, so im Ausdruck durch Neuheit auszeichnet, daß er das Hergebrachte verschmäht und die Entwicklung in bisher unbekannte Bahnen leitet. Eben dadurch aber, daß sich an ihn andere anschließen, kann das ursprünglich Individuelle im Laufe der Zeit durch viele Nachahmungen zum Konventionellen werden: eine Erscheinung, die uns, wie zahlreiche andere, zeigt, daß alle ersprießliche Literaturbetrachtung nicht nur ästhetisch, sondern unbedingt auch historisch sein muß.

Fragen wir nach dem Wert dieser drei Kulturschichten und des ihnen entsprechenden Stils, so werden wir das Volkstümliche deshalb besonders hoch einschätzen dürfen, weil es,

Digitized by Google

von aller Verbildung und Verzerrung fern, ein Seelenleben verkörpert, das sich durch zeitliche und räumliche Ausbreitung bewährt hat. Das Volkstümliche ist beharrlich: von Geschlecht zu Geschlecht verbreiten sich dieselben Gedanken, Gefühle und Willensimpulse; und dieses beharrliche Denken umfaßt alle, die der gleichen Gemeinschaft angehören: auch durch diese Ausdehnung ist es in seinen Vorzügen beglaubigt. Es ist allen verständlich, es zeichnet sich aus durch Wahrheit und Kraft; ein Geist, der hier tiefe Wurzeln geschlagen hat, darf der Wirkung auf sein Volk gewiß sein, ein solcher, der dieser Beziehungen zum volkstümlichen Denken entbehrt, wird den innersten Nerv unseres Herzens niemals berühren. Und dieses Innere spiegelt sich auch in tausend Einzelheiten des Stils. — Dagegen ist der Wert des konventionellen Denkens, da dieses auf einen engen Gesellschaftskreis beschränkt und schnell zeitlichen Schwankungen unterworfen ist, sehr anfechtbar; auch die konventionelle Wiederholung derselben Ausdrücke und Stilmittel widerspricht der Norm der Neuheit und ist eben deshalb unwillkommen; dabei ermangelt solche Wiederholung der Eigenart volkstümlicher Allgemeingültigkeit, die ihr größere Berechtigung geben könnte. — Im Gegensatze zu allen diesen Bedenken, die das Konventionelle herausfordert, werden wir das Individuelle in Auffassung und Stil immer als einen großen Vorzug ansehen dürfen, falls es nicht durch Fehler irgend welcher anderen Art unserem Gefühl widerstreitet. Also das Volkstümliche und das Individuelle sichert dem Schaffenden Wirkung und Dauer, während alle konventionelle Einseitigkeit in Auffassung und Stil wie ein flüchtiger Schatten verschwindet.

Außer diesen Kulturschichten hinterlassen auch die Bildungsschichten, aus denen die Redenden und Schreibenden hervorgegangen sind, starke Spuren in ihrem Stil. Damit wird auf Dinge hingewiesen, die sich mit den zuvor besprochenen wohl berühren, aber keineswegs decken. Berühren, insofern als sich innerhalb der volkstümlich-primitiven Kulturschicht nur geringere Unterschiede der Bildung feststellen lassen; erst in Zeiten einer differenzierten Kultur treten diese auffälliger hervor. Man könnte also meinen, die niedere Bil-

Digitized by Google

dungsschicht und die primitive Kulturschicht fielen zusammen; es werde durch den Hinweis auf jene nichts Neues mehr ausgesagt. Aber dem ist nicht so. Unter den Bildungsschichten wird etwas ganz anderes verstanden, als uns bisher beschäftigt hat. Es wird dabei sowohl an die Unterschiede der intellektuellen, als an die der sittlichen und der ästhetischen Bildung gedacht, obgleich sich diese drei Seiten unseres geistigen Lebens natürlich nicht immer streng voneinander trennen lassen. Und nicht von dem Kern der Persönlichkeit soll dabei gesprochen werden (diesen haben wir früher — S. 88 ff. — ins Auge gefaßt, als wir den Inhalt der Gefühle und Lebensanschauungen und ihren Einfluß auf den Stil erwogen), sondern wir wollen uns über die Unterschiede des äußeren Gebarens klar werden. Hier sind nun die Gewohnheiten und Ausdrucksformen einer höheren und niederen Schicht von großer, stark in die Augen fallender Bedeutung; doch gibt es nicht etwa nur grelle Gegensätze des Zulässigen und Unzulässigen, sondern vielmehr eine weite Skala der Ausdrucksweise zwischen Gebundenheit und Ungebundenheit, Anstand und Unanständigkeit, ästhetischer Abtönung und realistischer Derbheit. Dabei sind die Anschauungen über das jeweils Angemessene auch in den verschiedenen Zeiten verschieden. Unter Gebundenheit und Ungebundenheit verstehe ich in erster Linie die intellektuelle Fähigkeit, die inneren Vorgänge in Worten zu verkörpern. Von der sich nur undeutlich erschließenden Ausdrucksweise im Nibelungenliede bis zu der oft spitzfindigen Selbstreflexion in modernen Dichtungen eröffnet sich hier unserm Blicke eine reiche Fülle von Möglichkeiten. Hebbel schrieb höchst feinsinnig:

Das Nibelungenlied kommt mir jetzt, wo ich mich viel damit beschäftigen muß, wie ein taubstummes Gedicht vor, das nur durch Zeichen redet[1]).

Aber keineswegs nur, wenn wir Dichtungen ganz verschiedener Zeiten miteinander vergleichen, können wir dieser Gegensätze inne werden: auch aus modernen Werken treten sie uns deutlich hervor. So ist z. B. diese Gebundenheit des

[1]) Hebbels „Tagebücher", herausgegeben von R. M. Werner, Bd. 4, S. 59 (Berlin 1903).

Digitized by Google

wenig Gebildeten in bewundernswerter Lebenswahrheit von Gerhart Hauptmann in der Figur des Fuhrmanns Henschel zum Ausdruck gebracht. Henschel ist außer stande, die Regungen seines Innern in helles Tageslicht zu rücken; sein Denken ist träge und seine Zunge ist schwer. Die innere Wahrheit der Gestalt hat hierdurch sehr gewonnen, wenn wir auch eine solch gehemmte Bewegung des Geistes und der Rede nicht allgemein in der Poesie willkommen heißen möchten. In diesem Falle aber ist sie am Platze. Feinere Unterschiede solcher intellektueller Gebundenheit können wir alltäglich beobachten. Schon der Bericht über konkrete Dinge des Lebens, etwa eine Zeugenaussage vor Gericht, wird von dem Bauern und von dem gebildeten Städter ganz abweichend vorgebracht werden; und handelt es sich um eine Aussage über abstraktere seelische Vorgänge, so wird selbst der Angehörige der höheren Stände unter Umständen unsicher und unbestimmt werden, während sich der in solchen Dingen Geschulte in einer weitgehenden Differenzierung gefällt.

Leichter zu greifen sind die Gradunterschiede der sittlichen Bildung und Haltung; deshalb wohl leichter, weil unser Bewußtsein im allgemeinen weit mehr an die moralische als an die intellektuelle Wertung gewöhnt ist. Dabei erstreckt sich unser moralisches Urteil infolge der Denkgewohnheiten, die wir dem Christentum verdanken, immer in erster Linie auf das Verhalten und die Weise des Ausdrucks in erotischen Dingen und daneben in andern Dingen des natürlichen Lebens, über die man in der Regel mit schweigender Scham hinweggeht. Von Zimperlichkeit und Prüderie bis zur Frivolität und zum Zynismus gibt es hier wieder eine große Stufenleiter, und im Zeitalter der lex Heinze sind die Meinungen über die einzuhaltende richtige Mitte geteilt. Soviel ist sicher, daß das Maß des Taktes und der Bildung in dieser Hinsicht auch stark auf den ganzen Stil eines Autors abfärbt. Auch hier macht sich der Wandel der Zeiten geltend und vieles, was man im 17. Jahrhundert ergötzlich oder komisch, jedenfalls aber zulässig fand, wäre uns jetzt unerträglich.

Von großer Wichtigkeit sind weiterhin die Unterschiede der sozialen Haltung eines Autors; der eine wird in seiner

Digitized by Google

Rede vornehm, der andere nachlässig auftreten, ebenso wie es die mannigfaltigsten Abstufungen der Kleidung gibt. Natürlich hängt diese Haltung auch sehr wesentlich von dem besonderen Zwecke der Rede ab, auf den ich noch zu sprechen komme; aber abgesehen von diesem bleiben noch erhebliche Verschiedenheiten übrig, die der Beachtung wert sind. Der eine beobachtet mit pedantischer Genauigkeit in seiner Ausdrucksweise die Vorschriften der gesellschaftlichen Form, der andere setzt sich mit Gleichgültigkeit darüber hinweg; der eine beißt vornehme Würde heraus, der andere gibt sich, wie er ist. Die gespreizte Pedanterie und Würde hat es sogar zu einer Stilform gebracht, die Jahrhunderte lang in hohem Ansehen stand: zu dem Kanzleistil, und die Lehrbücher des Kanzleistils, deren es viele gab und auch noch gibt, zeigen uns deutlich, daß diese subjektive Form des Stils auf Wortwahl, Satzbau und alle Einzelheiten der Rede stark hinüberwirkt. Wenn wir uns längst gewöhnt haben, diese falsche Würde zu belächeln, so hätten wir heute wohl mehr Anlaß, daran zu denken, daß man auch in der Ungebundenheit und Nachlässigkeit leicht zu weit gehen kann. Menschen, die sich in solchem saloppen Stil ergehen, machen manchmal auf uns den Eindruck, als ob sie sich in höchst mangelhafter Nachtbekleidung am hellen Mittag auf offenem Markte sehen ließen. Über diese soziale Seite des Stils ließen sich weit ausgedehnte Betrachtungen anstellen, und wenn man sich etwa den Gegensatz vergegenwärtigt, der sich zwischen der gemessenen Haltung der Verhandlungen des Herrenhauses und dem sogenannten „Sauherdenton“ sozialdemokratischer Versammlungen auftut, so sieht man klar, was es mit der Bildungsschicht des Stils auf sich hat.

Sehr starke Einwirkungen auf die gesamte Haltung des Stils gehen endlich von dem Zweck aus, den der Redende oder Schreibende mit seiner Äußerung verfolgt. Es mag ihm in vielen Fällen nur darum zu tun sein, seinen Gefühlen, Anschauungen usw. Ausdruck zu geben, ohne daß ihm der Gedanke vorschwebt, welche Wirkungen er damit in der Seele seiner Hörer oder Leser hervorruft. Es kommt ihm nur darauf an, sein Inneres zu offenbaren, werde daraus, was da wolle.

Digitized by Google

In dieser Weise schafft der echte Künstler; er kümmert sich nicht, wenigstens nicht während des Schaffensaktes, um sein Publikum; niemand hat des öftern auf diese Tatsache hingewiesen als Goethe. Nicht selten tritt aber auch der Fall ein, daß der Dichter die Wirkung auf den Empfänger des literarischen Erzeugnisses im Auge behält; und hier ist wieder ein Doppeltes möglich: er kann an das Publikum im allgemeinen, oder er kann an einzelne Empfänger, an eine Gruppe von Menschen oder auch an einen einzigen denken. Steht ihm das Publikum vor Augen, so sind zwei verschiedene Zwecke nicht selten zu beobachten: entweder will er das Gemüt der Hörer besonders stark erregen, er geht auf Sensation aus und färbt seinen Stil dementsprechend; indessen tut er dies ungeschickt und läßt er sich in die Karten sehen, so merkt man Absicht und man wird verstimmt. Nicht weniger oft bemüht sich der Autor, sein Publikum zu den Anschauungen und Überzeugungen, die ihm am Herzen liegen, hinüberzuziehen, er betrachtet das Kunstwerk nicht als Selbstzweck, sondern ordnet es in den allgemeinen Kreis der Lebenszwecke ein und will diesen dienen, kurz er verficht eine Tendenz. Daß durch die Tendenz der ästhetische Wert einer Leistung leicht geschädigt werden kann, ist allgemein bekannt und oft wiederholt worden. Aber es ist nicht notwendig, daß die Tendenz eine solch schädigende Wirkung übe; es kann der künstlerische Wert einer Dichtung groß und durchschlagend bleiben, obwohl sich mit ihr die Tendenz verbindet; und es kommt fernerhin immer auf den Charakter der Tendenz an. So traten Schiller in seinen Jugendwerken, Kleist in seiner „Hermannsschlacht", Ibsen fast in seinem gesamten Schaffen für Tendenzen ein, aber es waren solche, die das Publikum teils mit Jubel, teils mit starkem Interesse begrüßte, und die nur von der größten theoretischen Voreingenommenheit getadelt werden können. Nur wenn die Tendenz herrschend in den Vordergrund der Darstellung tritt und das konkrete Leben ertötet, oder wenn sie an sich lahm ist, der Kraft, Bedeutsamkeit und Neuheit ermangelt, nur dann ist sie zu verwerfen.

Die Vergegenwärtigung des Publikums kann aber auch ganz äußerlich dadurch in die Erscheinung treten, daß der

Digitized by Google

Autor seinen Leser, seinen „lieben Leser“ anredet, daß er in erzählenden Werken die Hauptperson als „unseren Helden“ bezeichnet, oder daß er den Leser zum Vertrauten der Absichten macht, die er im Verlaufe seiner Darstellung verfolgt. Solche Unterbrechungen der „Objektivität“, die in älteren Werken, noch bei Gustav Freytag, nicht selten vorkommen, sind gegenwärtig als störend verpönt; es entstehen durch sie aber nur unbedeutende Flecke in dem Bilde, das da entworfen werden soll, und sie lassen sich leicht wegwischen. Eine tiefere Einwirkung auf den gesamten Stil eines Werkes erfolgt auf diese Weise nicht.

Wiederum anders liegt der Fall, wenn sich die subjektiven Zutaten eines literarischen Erzeugnisses an eine Gruppe von Menschen oder an einen einzelnen wenden. Solche individuelle Zwecke sind in Briefen, Eingaben an Behörden, aber auch in lyrischen Gedichten sehr häufig zu beobachten. Durch sie wird der gesamte Stil der Rede bestimmt. Der Schreibende wird sich bei Wiedergabe desselben Inhalts ganz verschieden verhalten, je nachdem er sich diesen oder jenen Empfänger vergegenwärtigt. Da der Zweck in diesem Falle offen zutage liegt, also eine „rein“ ästhetische Wirkung überhaupt nicht angestrebt wird, so wäre es auch verkehrt, solchen Kundgebungen gegenüber rein ästhetische Maßstäbe anzuwenden, wie es gegenüber der Tendenz gestattet ist. Vielmehr wird alsdann höchstens ein moralisches Urteil am Platze sein, man wird fragen dürfen, ob der Betreffende seine Zwecke mit den rechten Mitteln zu verwirklichen sucht.

Eben dieser Gesichtspunkt weist uns aber noch auf Unterschiede des Verhaltens hin, die bei solchen, an einen Empfänger gerichteten Schriftstücken immer mit berücksichtigt werden sollten. Der Schreibende kann steif oder vertraulich, er kann sicher oder unsicher, bescheiden oder anmaßend auftreten, er kann schmeicheln oder drohen, und wiederum liegt es zutage, daß, solcher Absicht entsprechend, der gesamte Stil der Rede sehr verschieden ausfallen wird. Hie und da können wir auch die Beobachtung machen, daß Eigentümlichkeiten, die eigentlich nur in derartigen Schriftstücken angemessen erscheinen können, auch in Werke, die für das Publikum bestimmt

Digitized by Google

sind, übertragen werden; so z. B., wenn man ein „unter uns gesagt“ u. dgl. in die Darstellung einstreut. Es schwebt dabei die gemütliche Voraussetzung vor, daß das Publikum der Vertraute des Schreibenden sei, und daß es in allerlei Geheimnisse eingeweiht werden solle.

So lassen sich im Stil eine große Zahl von Tatsachen wahrnehmen, in denen sich die Subjektivität des Autors spiegelt: Hauptrichtungen seines Gefühls, seiner Anschauungen, seiner Willensäußerungen, die Kulturschichten und Bildungsschichten, aus denen heraus er denkt und schreibt, allgemeine oder besondere Zwecke, die er mit seinen Kundgebungen verfolgt; es gibt viele Fälle, wo erst durch den Hinweis auf diese Tatsachen der Beobachtung der Einzelheiten eine sichere Grundlage gegeben wird.

Digitized by Google

STANFORD LIBRARY

Zweiter Teil.

Die besonderen Eigenschaften des Stils.

1. Abschnitt: Die ästhetischen Apperzeptionsformen.

Einleitung.

Wir haben im vorausgehenden die objektiven und subjektiven Grundlagen des Stils kennen gelernt. Dabei erkannten wir, daß es dem ästhetisch Auffassenden tatsächlich immer daran liegt, den subjektiven Faktor des Seelenlebens, das Gefühl, in den Vordergrund zu stellen; doch gibt es zwei verschiedene Möglichkeiten, dies zu tun: es kann der Dichter entweder die, sein Gefühl befriedigenden Vorstellungen in den objektiven Gebilden seiner Kunst unmittelbar in die Erscheinung treten lassen; dann schreibt er im objektiven Stil. Oder er leiht dem subjektiven Anteil Worte, der ihm bei der Betrachtung der Dinge und Vorgänge dieser Welt durch die Verwirklichung des ästhetischen Ideals oder durch dessen Abwesenheit erweckt wird; dann schreibt er im subjektiven Stil.

Nun gibt es aber noch weiterhin bestimmte Auffassungsweisen, deren charakteristische Eigenschaft ebenfalls darin besteht, daß in ihnen Gefühl und Affekt als dominierender Bestandteil obwalten, und die daher auch als in hohem Maße ästhetisch bedeutsam anzusehen sind, die sich aber von den zuvor besprochenen allgemeinen Eigenschaften des Stils dadurch unterscheiden, daß sie sich nicht auf die Gesamtheit eines in sich einheitlichen Stilgebildes erstrecken, sondern daß sie in Einzelerscheinungen von begrenzterem Umfange zutage treten. Dahin gehören eine Reihe von Betätigungsweisen, durch die

Digitized by Google

der Auffassende sein Ich, seine subjektive Gedanken- und Gefühlswelt in so reichen Mischungen mit den Eindrücken, die er von außen gewinnt, verbindet, daß diese Eindrücke ihres objektiven Wertes beraubt, umgebildet und in eine ganz neue, eigenartige Beleuchtung gerückt werden. Freilich kommen ja alle unsere Erfahrungen nur unter starker Beteiligung der uns angebornen Formen der sinnlichen Auffassung und Erkenntnis zustande; aber selbstverständlich will ich hier nicht von Fragen der Erkenntnistheorie handeln. Unter den Erfahrungen, die wir nach menschlichem Maße machen, lassen sich leicht solche, in denen der subjektive Faktor nach Möglichkeit ausgeschaltet ist, von solchen, in denen dies nicht der Fall ist, absondern. Das ist es, worauf es uns hier allein ankommen kann. Wir sprechen von Auffassungsweisen, in die unsere Subjektivität in hohem Maße eingreift, solchen also, die von der wissenschaftlichen, von der logischen Auffassung weit abliegen. Da diese subjektiven Auffassungsweisen, in die sich unser ganzes Ich hineinlegt, in hohem Maße von Gefühlsbewegungen begleitet sind, so sind sie auch in hohem Maße ästhetisch, und ich nenne sie daher ästhetische Apperzeptionsformen.

Sie treten bereits in Urzeiten im menschlichen Bewußtsein hervor, und in diesen mit weit größerer Kraft als in Zeiten der mehr verstandesmäßigen Kultur. In primitiven Zeiten offenbart sich das Seelenleben des Menschen noch in seiner ungebrochenen Einheit; noch fehlt ihm die Gabe, in der Auffassung der Welt die subjektiven Faktoren auszuscheiden, noch verschmilzt sich sein Ich mit der Umwelt. Gewiß ist es ein Vorzug, daß wir es gelernt haben, die verwirrenden Zutaten des subjektiven Denkens wesentlich zu beschränken (ganz abstreifen kann sie der Mensch nicht), aber es ist doch auch nicht zu übersehen, daß wir hierdurch manche Einbuße erlitten haben. Die Beseelung der Natur und aller Dinge um uns, ferner die kühnen Gedankenverbindungen der Metaphern, Gleichnisse, Symbole usw. werden als irreführende Gaukelei der Phantasie von dem streng richtenden Verstande abgewiesen, und so sind wir viel klüger, aber zugleich auch ärmer an Gefühl geworden. Für die Poesie wäre solche Beeinträchtigung

Digitized by Google

ihres Lebenselementes, des Gefühls, unannehmbar. Sie verzichtet gern auf logisch einwandfreie Erkenntnisse, wenn es ihr nur vergönnt bleibt, die ganze Fülle des menschlichen Herzens unverkürzt wiederzugeben, und so läßt sie bereitwillig alle jene Auffassungsweisen zu, durch die der Mensch sein Ich in die Dinge der Außenwelt hineinprojiziert. Er kann dies auf zwiefache Weise tun. Entweder nämlich kann er den objektiven Inhalt seiner Wahrnehmungen und Eindrücke durch Einmischung subjektiver Vorstellungen abändern und erweitern. Das geschieht z. B. dadurch, daß er leblosen Dingen oder untermenschlichen lebenden Wesen menschliche Auffassungs- und Betätigungsgaben verleiht; oder dadurch, daß er die Vorstellungen von der Außenwelt durch das Hinzudenken von Parallelvorstellungen, die er aus seinem subjektiven Vorstellungsschatz schöpft, metaphorisch bereichert; oder dadurch, daß er zu einem Gedanken oder einer Gedankenreihe den Gegensatz hinzudenkt; oder dadurch, daß er das Einzelne als ein Sinnbild einer weitausgreifenden Vorstellung auffaßt und hinstellt; aber auch noch durch Betätigungsweisen anderer Art. Immer besteht hierbei das Eigentümliche seiner Auffassung darin, daß er zu den objektiven Wahrnehmungen der Außenwelt mehr oder minder reiche Bestandteile aus dem Schatz seiner subjektiven Vorstellungen hinzufügt; der auf primitiver Kulturstufe verharrende Mensch ist sich dieses seines Verfahrens nicht bewußt, während der Kulturmensch recht wohl weiß oder wissen kann, daß er sich einem holden Wahn hingibt. Vorstellungen aber, auch wenn sie nicht durch eine vorurteilslose Untersuchung der Außenwelt als berechtigt erwiesen werden, sind immer in höherem Grade objektiv als die Gefühlsergüsse, und so darf man (wohl beachtend, in welchem Sinne der Ausdruck zu verstehen sei!) die bisher erwähnten, in Vorstellungsgebilden sich offenbarenden ästhetischen Apperzeptionsformen als die objektiven ästhetischen Apperzeptionsformen bezeichnen.

Demgegenüber verstehen wir nun zweitens unter subjektiven ästhetischen Apperzeptionsformen diejenigen Kundgebungen des Auffassenden, durch die er, ohne den Vorstellungsgehalt der Wahrnehmung wesentlich abzuändern oder zu er-

Digitized by Google

weitern, seinen Gefühlsanteil an dem Inhalt der Wahrnehmung stärker herausarbeitet. Dies tut er dadurch, daß er Ausdrücke mit übertreibendem, hyperbolischem Gefühlston wählt, oder daß er das Gesagte in bestimmter Weise wiederholt, oder daß er durch die Art der Verbindung der Vorstellungen den Affekt besonders heraushebt. Auch durch diese zweite Reihe der Apperzeptionsformen kann der ästhetische Gehalt der Rede eine wesentliche Erhöhung erfahren.

I. Die objektiven ästhetischen Apperzeptionsformen.

1. Die beseelende oder personifizierende Apperzeption.

Die beseelende oder personifizierende Apperzeption entsteht alsdann, wenn sich der Auffassende die Dinge der Welt, konkrete oder abstrakte Gegenstände, menschlich beseelt, die Vorgänge der Welt als Wirkungen menschenähnlicher Wesen vorstellt. In ihr verrät sich deutlich, daß der Mensch das Maß aller Dinge ist; sie besitzt in dem primitiven Denken des einfachen Naturmenschen noch die unbedingte Vorherrschaft, dergestalt, daß sie die klare verstandesmäßige Erkenntnis der äußeren Welt hindert. Wie noch heute das Kind alle Dinge seiner Umgebung als seinesgleichen auffaßt und z. B. den Stuhl oder Tisch schlägt, an dem es sich gestoßen hat, so faßten die Menschen der Vorzeit alle Erscheinungen ihrer Umgebung als menschlich beseelt auf; waren es nun die Erscheinungen des Himmels, Sonne, Mond und Sterne, die Wolken, die Elemente des Feuers, des Wassers, der Luft, waren es Bäume und Blumen, Wind und Wetter, war es der Wechsel von Tag und Nacht, von Frühjahr, Sommer, Herbst und Winter — in allem erblickten sie Wirkungen, die von menschenähnlichen Wesen ausgingen. So ist die personifizierende Apperzeption die Grundlage der mythologischen Vorstellungen, und sie wirkt, wenn auch durch die verstandesmäßige Auffassung in engeren Bezirk eingeschlossen, noch heute im poetischen Gemüte nach.

Namentlich ist in der Auffassung der Natur, seitdem Rousseau das Naturgefühl wieder lebendiger erweckt hatte,

Digitized by Google

diese Personifikation häufig zu erkennen. In Deutschland ist vor allem Goethe durch die großartige Betätigung dieser personifizierenden Apperzeption ausgezeichnet, und es ist diese Eigentümlichkeit seines Geistes in letzter Linie mit der Tatsache in Zusammenhang zu bringen, daß ihn überhaupt weniger das Gewordene als das Werdende interessiert, weniger, um einen Ausdruck Spinozas zu gebrauchen, die *natura naturata* als vielmehr die *natura naturans*. Die Übertragung des Ichs in die Außenwelt vertieft sich bei ihm zu der metaphysischen Überzeugung von der Wesensgleichheit der im Menschen und in der Natur wirkenden Kräfte. Er denkt sich alles in Leben und Tätigkeit, schaffend und wirkend; die gesamte Natur wird von ihm als beseelt gedacht, um an allen Stimmungen des Dichters in Freud' und Leid, vor allem auch in der Liebe teilzunehmen. Wer einmal erkennen will, wie wunderbar innig diese Naturauffassung Goethes war, der lese in den „Leiden des jungen Werthers", im ersten Buch, Werthers Brief vom 18. August: hier offenbart sich eine Größe und Wärme des Gefühls, wie sie nur der pantheistisch Denkende erlebt, der in allen Erscheinungen dieser Welt unmittelbar die Spuren der Gottheit wahrnimmt. — Und Ähnliches beobachten wir in zahlreichen Gedichten Goethes. Die Natur tröstet und besänftigt den Dichter, sie nimmt teil an allen seinen Leiden und Freuden:

Wie ist Natur so hold und gut,
Die mich am Busen hält!

so heißt es in dem Gedichte „Auf dem See", in dem sich weiterhin die personifizierende Apperzeption deutlich kundgibt in den Versen:

Die Welle wieget unsern Kahn
Im Rudertakt hinauf,
Und Berge, wolkig himmelan,
Begegnen unserm Lauf.

Weiter noch macht sich überall diese personifizierende Apperzeption in dem Gedichte geltend bis zu den Schlußworten:

Und im See bespiegelt
Sich die reifende Frucht.

Digitized by Google

Man vergleiche weiterhin das Gedicht „Willkommen und Abschied“:

Der Abend wiegte schon die Erde,
Und an den Bergen hing die Nacht:
Schon stand im Nebelkleid die Eiche,
Ein aufgetürmter Riese, da,
Wo Finsternis aus dem Gesträuche
Mit hundert schwarzen Augen sah.

Und so geht es weiter:

Der Mond von einem Wolkenhügel
Sah kläglich aus dem Duft hervor,
Die Winde schwangen leise Flügel,
— — — — — — — —
Die Nacht schuf tausend Ungeheuer usw. usw.

Besonders glücklich ist unter den Nachfolgern Goethes in dieser Personifikation der Natur Heinrich Heine.

Bei ihm sind die Rosen und Veilchen, die Nachtigallen und Lerchen mitfühlende Wesen; die Blumen, die kleinen, weinen, um seinen Schmerz zu heilen, und die Vögel möchten ihn trösten. Der Fichtenbaum träumt wie ein Liebender von der Palme, die fern im Morgenland, einsam und schweigend, trauert auf brennender Felsenwand.

Freilich soll nicht übersehen werden, daß diese auf die Dinge der Natur gerichtete personifizierende Apperzeption bei manchen Schriftstellern und Dichtern gelegentlich ins Süßliche entartet. So z. B. in Andersens Märchen oder in dem Werk „Was sich der Wald erzählt“ von Gustav zu Putlitz. Diese romantisch süßliche Um- und Verbildung der Natur mag romantischen Backfischen noch gefallen, während dagegen der reifere Geist kräftigere Nahrung verlangt.

Wie die Natur, so werden insbesondere auch alle abstrakten Vorstellungen durch die personifizierende Apperzeption beseelt und gehoben. So entsteht die Allegorie, die in breiterer Ausführung, wie etwa in Schillers „Mädchen aus der Fremde“, über das Gebiet des Stils hinausweist, die aber in ihren einzelnen Erscheinungen auch hier vielfach zu beachten ist. So hat schon Horaz die Sorge als ein lebendiges Wesen uns geschildert: *Post equitem sedet atra cura.* Schiller ahmt seine Worte nach in dem „Siegesfest“ (V. 153 f.):

Digitized by Google

Um das Roß des Reiters schweben,
Um das Schiff die Sorgen her.

Und Goethe hat die Frau Sorge im zweiten Teil des „Faust“ mit schauerlich reichem Leben erfüllt. Eine solch allegorische Personifikation wirksamster Art bietet uns auch Heine als Vorwort der „Lamentationen“ seines „Romanzero“:

Das Glück ist eine leichte Dirne
Und weilt nicht gern am selben Ort;
Sie streicht das Haar dir von der Stirne
Und küßt dich rasch und flattert fort.

Frau Unglück hat im Gegenteile
Dich liebefest ans Herz gedrückt;
Sie sagt, sie habe keine Eile,
Setzt sich zu dir ans Bett und strickt.

Besonders groß ist die Vorliebe für diese Personifikation der Abstrakta bei Klopstock, der freilich nicht selten etwas zu weit hierin geht und es an der eigentlichen Beseelung fehlen läßt; so in der Ode „Dem Erlöser“:

. . . . . die Unendlichkeit
Bebt durch den Umkreis ihrer Gefilde nach
Dein hohes Lob, o Sohn!

Sehr häufig begegnet uns die Personifikation der Tages- und Jahreszeiten, die sogar als eine unmittelbare Fortsetzung mythologischer Anschauungen erscheint, der Vorstellungen von den Horen, dem Winterriesen, den der Frühling bezwingt, u. dergl. m. So sagt Goethe:

Der Morgen kam; es scheuchten seine Tritte
Den leisen Schlaf, der mich gelind umfing.

Ein Lied Bodenstedts beginnt:

Wenn der Frühling auf die Berge steigt . . .

Heine nennt die Stunden *ein faules Volk* u. dergl. m.

Aber auch zahlreiche konkrete Erscheinungen, abgesehen von den Gebilden der Natur, werden mit seelischem Leben ausgestattet vermöge dieser personifizierenden Apperzeption. Die sichtbaren oder hörbaren Äußerungen des menschlichen Geistes, wie etwa die Tränen, die Seufzer, die Worte, die

Digitized by Google

Lieder, werden als lebende Wesen vorgestellt. Heine sagt von der *einsamen Träne,* die ihm das Auge trübt: *Sie hatte viel leuchtende Schwestern.* Goethe sagt im „Epimenides" (V. 13) gleichfalls von der Träne:

Sie fließt — ihr nach die Götterschwestern fließen.

Und ebenso werden die Produkte der Menschenhand personifiziert: so der Pfeil, der sich nach dem Herzen des Feindes sehnt, das Schwert, das im Blute schwelgen möchte, die Leier, die vor Freude jubelt, oder auch das Bild, das bei bestimmten Anlässen sich belebt und in Tränen ausbricht, kurz man kann sagen, es gibt nichts Geistiges oder Körperliches, das nicht, sobald es unserm Gefühl bedeutsam wird, durch die personifizierende Apperzeption zu reicherem und innerlicherem Leben erweckt werden könnte. Es ist also diese erste der Apperzeptionsformen als eine überaus wichtige stilistische Erscheinung zu beachten; aber man hüte sich, das allgemein Gangbare für die individuelle Charakteristik verwerten zu wollen; auch in diesen Dingen ist die historische Auffassung die allein ersprießliche; nur wenn man die Betätigung des Einzelnen mit derjenigen seiner Vorgänger vergleicht und auf diese Weise das Neue und Eigenartige abzuheben lernt, wird man zu einer wahrhaft aufklärenden Erkenntnis gelangen.

2. Die verwandelnde Apperzeption.

Ist es das Charakteristische der beseelenden Apperzeption, daß sie leblose Dinge anthropomorphisch umdenkt und beseelt, so liegt das Wesen der verwandelnden Apperzeption in der Aufhebung des natürlichen kausalen Zusammenhanges der Dinge; wunderbare Veränderungen, wie sie die im Imaginären schwelgende Märchenphantasie liebt, sind ihr eigentliches Gebiet. Wir haben dieser Betätigung dort schon einmal, wenn auch nur ganz im allgemeinen, gedacht, wo wir von den Mischungen realer und imaginärer Vorstellungen sprachen (S. 71 f.). Aber wir werden sie hier unter den ästhetischen Apperzeptionsformen nicht übergehen dürfen, sondern vielmehr etwas genauer ins Auge fassen müssen. Wenn z. B. ein

Digitized by Google

Dichter sagt, daß ein Bild an der Wand sich plötzlich belebe und zu sprechen beginne, oder wenn sich im „Don Juan“ das Standbild des Gouverneurs in einen lebenden Menschen verwandelt und dem übermütigen Sünder entgegentritt, so erfahren wir einen verwirrenden und erschütternden Eindruck. Solche Motive werden auch in vielen Einzelheiten zur Belebung des Stils verwandt; sie bilden genau ebenso wie die Beseelungen, die Gleichnisse, die Antithesen, die Epithesen usw. subjektive Erweiterungen und Umschmelzungen des Vorstellungsgehaltes, durch die unser Gefühl bedeutsame Belebung erfährt, es sind Formen der ästhetischen Apperzeption. Und sie lassen sich keiner der anderen Apperzeptionsformen angliedern oder unterordnen. Am ehesten könnte man daran denken, sie mit unter die Beeseelungen rechnen zu dürfen. Wenn das Bild an der Wand zu sprechen beginnt, oder wenn der steinerne Gast vom Postament herabsteigt, so liege doch eine Beseelung vor. Das ist gewiß richtig; aber dieser Beseelung geht eine Verwandlung voran; vorher ist das Bild nur Bild; es ist des Lebens bar; die eigentliche Beseelung ist dagegen immer als ein dauernder Zustand gedacht, nicht als ein plötzlich gegebener und vielleicht auch plötzlich wieder genommener. Vor allem aber ist die Verwandlung sehr oft von der Beseelung ganz unabhängig; wenn z. B. ein schwäbischer Dichter in einen Mops verwandelt wird, so wird ihm bei dieser schmerzlichen Operation von seiner seelischen Eigentümlichkeit nichts genommen und es wird ihm auch nichts Neues gegeben. Kurz, die verwandelnde Apperzeption ist eine Art für sich, und wir müssen auch ihrer in diesem Zusammenhange gedenken, wenn wir nicht etwas Wesentliches übergehen wollen. Freilich ist ihre Anwendung nicht sehr häufig.

Die verwandelnde Apperzeption macht sich in Gebilden von sehr verschiedenem Umfang geltend, ebenso wie sich ja auch die beseelende Apperzeption für kürzere oder längere Zeit festhalten läßt. So verwandelt sich im Märchen der Prinz in einen Frosch, die böse Frau in eine Katze, die nächtlich im Mondschein einherschleicht; die Bank, auf die sich der Mensch ahnungslos niedersetzt, wird zu einem Trog, der ihn zum Blocksberg entführt; die kleine Hütte wird zum

Digitized by Google

Königsschloß, das Dichterstübchen zum Feenpalast usw. Wie die Dinge und Örtlichkeiten, werden die Zeiten vertauscht: der Dichter träumt sich um Jahrtausende zurückversetzt oder in eine imaginäre Zukunft verzaubert; auch Vorgänge, Zustände und Personen werden als wirklich und anwesend vorgestellt, während sie nur dem Reiche der Phantasie angehören. Besonders toll sind derartige imaginäre Verwandlungen bei E. T. A. Hoffmann, dessen Kunst in letzter Linie auf der unablässigen Vertauschung von Traum und Wirklichkeit beruht.

Die Grenzen von herrschenden und dienenden Inhalten, von Inhalten erster und zweiter Ordnung, von denen wir früher gesprochen haben (S. 13), lassen sich bei den Gebilden der verwandelnden Apperzeption nicht immer scharf ziehen. Es ist selbstverständlich, daß sich kühne Verwandlungen in breit ausgeführten poetischen Gebilden vortragen lassen und zum herrschenden Inhalt werden: alsdann gehört der Hinweis auf sie nicht mehr in das stilistische Kapitel. Nicht selten aber erstreckt sich die Verwandlung nicht auf größere Gedankenreihen, sondern nur auf einzelne Teile innerhalb der Gesamtvorstellungen, oder auf Gesamtvorstellungen von geringerem Umfang. So schreibt etwa Heine im „Lyrischen Intermezzo“:

Aus meinen Tränen sprießen
Viel blühende Blumen hervor
Und meine Seufzer werden
Ein Nachtigallenchor.

Oder der Dichter sagt („Heimkehr“, Nr. 19): wo die Tränen der Geliebten gefallen, seien Schlangen hervorgekrochen; oder („Heimkehr“, Nr. 23): daß das Bild der Geliebten sich heimlich belebe und Tränen in dessen Augen träten; oder er schneidet aus dem Sonnengold ein Diadem, aus der blauseidnen Himmelsdecke einen Krönungsmantel für die gefeierte Schöne („Nordsee“ I, Nr. 1); oder er reißt aus Norwegs Wäldern die höchste Tanne, taucht sie in den Ätna und schreibt mit solcher feuergetränkten Riesenfeder sein Liebesbekenntnis an die Himmelsdecke, wo es allnächtlich leuchtet[1]).

[1]) Der Umstand, daß in diesen letzten Beispielen eine Willenstätigkeit als Ursache der Verwandlung gedacht ist, verschlägt nichts; es liegt doch immer noch eine Verwandlung vor.

Digitized by Google

Gelegentlich gehen solche Aussprüche der verwandelnden Apperzeption in die der metaphorischen über: die Seufzer, die zu einem Nachtigallenchor werden, erscheinen mit diesen verglichen: Metapher, Bild und Gleichnis erheischen weiterhin genauere Betrachtung.

3. Die metaphorische Apperzeption [1]).

In den Lehrbüchern der Poetik werden die Vorgänge der Beseelung und der Metapher in der Regel nicht sorgfältig voneinander getrennt; vieles, was wir unter der Beseelung angeführt haben, wird mit zu den Metaphern gezogen, und nur etwa die allegorischen Personifikationen werden unter den „Figuren" besprochen. Und dennoch sind die Vorgänge der Beseelung von denen der metaphorischen Apperzeption durchaus verschieden. Die Tätigkeit der Beseelung besteht darin, daß unbelebten Dingen, untermenschlichen Wesen und abstrakten Begriffen menschenähnliches Leben verliehen wird; die metaphorische Apperzeption kommt jedoch dann zustande, wenn der Sprechende in den Zusammenhang der ihn jeweils beschäftigenden Vorstellungen Bestandteile solcher Vor-

[1]) Die Literatur über die Metapher ist groß, aber im ganzen wenig erfreulich. Wilhelm Wackernagel gibt in seinem bekannten Werke „Poetik, Rhetorik und Stilistik" (Halle 1873) im wesentlichen nur die verstaubte Lehre der Alten wieder. Auch Friedrich Brinkmann bleibt in der umfangreichen theoretischen Einleitung seines dickleibigen Buches „Die Metaphern" (1. Bd.: „Die Tierbilder der Sprache", Bonn 1878) auf demselben Standpunkte stehen; er bringt aber eine verdienstliche Materialsammlung. Einen bedeutenden Schritt vorwärts tat Alfred Biese in seinem Werke „Die Philosophie des Metaphorischen" (Berlin 1888), doch kann ich den weitgehenden Verallgemeinerungen des geistvollen Schriftstellers nicht folgen. Ich nenne ferner Josef Müllers Schrift: „Das Bild in der Dichtung. Philosophie und Geschichte der Metapher" (Bd. 1: „Theorie der Metapher. — Indien, China, Chaldaea, Aegypten", München 1903), in der meine Scheidung der beseelenden und metaphorischen Apperzeption, an der ich unbedingt festhalten muß, beanstandet wird. Wertvoll ist die nicht allzu umfangreiche Spezialuntersuchung von Gertrude Buck: „The Metaphor, a study in the psychology of rhetoric" (in den „Contributions to rhetorical theory", edited by Fred Newton Scott, Ann Arbor 1898). Auf die zahlreichen Untersuchungen über die Metapher bei den einzelnen Dichtern kann ich hier natürlich nicht eingehen.

Digitized by Google

stellungen, die einem andern Vorstellungskomplex angehören, einflicht. Das griechische Wort *μεταφορά* deutet in der Tat auf das Wesen der Sache hin: es findet eine Übertragung der Vorstellungen statt. Für die beseelende Apperzeption ist es bezeichnend, daß sie den Substantivbegriff des Satzes unverändert läßt. Wenn ich sage, daß sich der Pfeil nach dem Herzen des Feindes sehnt, oder daß die Leier jubelt usw., so lasse ich Pfeil und Leier unverändert, ich ersetze diese Begriffe nicht durch andere, oder setze ihnen keine anderen zur Seite. Die Beseelung zeigt sich darin, daß ich den Gegenständen, um die sich die Rede dreht, Eigenschaften, Zustände und Tätigkeiten zuschreibe, die ihnen nach der normalen Wirklichkeitserkenntnis nicht zukommen. Bei der metaphorischen Apperzeption können dagegen alle Bestandteile der Aussage, und in erster Linie die Gegenstandsbegriffe durch eine andere Vorstellung ersetzt werden, oder sie können den Zusatz einer ihnen in irgend einer Weise analogen Vorstellung erfahren; auch die Gesamtvorstellung des Satzes kann durch eine andere ersetzt werden, wie das insbesondere durch sprichwörtliche Wendungen ausgeführt wird: *viele Köche verderben den Brei, er hat einen Bock geschossen* u. dgl. m.

Manche, die schon vor mir den Gegensatz von Beseelung und Metapher herausgefühlt hatten, ohne sich aber zu einer prinzipiellen Scheidung beider Ausdrucksmittel zu entschließen, glaubten sich wohl dadurch helfen zu können, daß sie die Beseelungen als verbale Metaphern bezeichneten. Indessen damit ist nichts als ein Wort gegeben, das sich ja, wo Gedanken fehlen, immer zur rechten Zeit einzustellen pflegt, nicht aber eine wissenschaftliche Erklärung. Wäre die psychische Grundfunktion bei den Beseelungen dieselbe wie bei der Metapher, was doch der Fall sein müßte, wenn wir den Ausdruck verbale Metapher annehmen wollten, so müßte es möglich sein, in eigentlicher Rede, im *plain statement,* für die *Tritte des Morgens,* für das *Verfolgen der Sorgen,* für das *Jubeln der Leier,* das *Trauern der Blumen,* den *Blutdurst des Schwertes* usw. gewöhnliche Vorstellungen einzusetzen. Das ist aber ganz unmöglich: wenn ich der Leier das menschliche Gefühl des Jubels, den Blumen das der Trauer, dem Schwerte

Digitized by Google

das des Blutdurstes nehme, so finde ich überhaupt keinen adäquaten Ersatz, wie es doch der Fall ist bei der Metapher, wo ich etwa für *Blut der Reben: Wein,* für *Perlen: Tränen,* für *Dichterfürst: Goethe* einsetzen kann. Die Beseelung ist niemals eine Ersatzvorstellung wie die Metapher, sondern eine freie imaginäre Ausschmückung der verschiedenartigsten Begriffe, die für unser Denken Bedeutung gewinnen können.

Damit soll aber nicht behauptet werden, daß es nicht Erscheinungen gäbe, die man mit Fug und Recht als verbale Metaphern bezeichnen könnte. Ebensogut nämlich wie ein Substantivum oder Adjektivum oder ein ganzer Satz kann natürlich auch der Verbalbegriff durch eine Metapher ersetzt werden. Wenn ich z. B. zu einem, der sich besonders glücklicher Ausdrücke bedient hat, nicht in eigentlicher Rede sage: *Deine Worte waren sehr schön,* sondern in uneigentlicher: *Laß Deine Worte in Gold fassen,* so wäre der Aussagebegriff des Satzes metaphorisch umschrieben. Dasselbe wäre etwa der Fall in dem Satze: *Sein Stolz bäumte sich auf,* indem hier der hippologische Begriff *sich aufbäumen* an die Stelle des eigentlichen *plötzlich und stark hervorbrechen* getreten wäre. In all diesen Fällen macht sich der Unterschied der sogenannten verbalen Metapher gegenüber der Beseelung darin geltend, daß jene allemal eine Ersatzvorstellung für eine eigentliche Vorstellung ist, diese dagegen nicht, und daß der anthropomorphische Zug fehlt. Während sich also die verbale Metapher von der Beseelung scharf scheidet, liegt andererseits gar kein Grund vor, sie neben den metaphorischen Gebilden anderer Art als eine besondere Spezies hervorzuheben.

Die Übertragung von Vorstellungen, in denen sich die metaphorische Apperzeption betätigt, kann nun natürlich nicht ganz beliebig ausgeführt werden: es müssen Beziehungen zwischen den beiden Vorstellungen, von denen die eine gewisse Bestandteile an die andere abgibt, vorhanden sein; es muß dem über die Metapher Nachdenkenden möglich sein, ein sogenanntes *tertium comparationis* festzustellen, wenn sich auch der Sprechende selbst dieses *tertium comparationis* keineswegs immer klar zu machen pflegt und auch nicht klar zu

Digitized by Google

machen braucht. Zwischen den eigentlichen und den uneigentlichen Vorstellungen müssen gewisse Analogieen erkennbar sein. Wenn es etwa in einem Zeitungsartikel heißt:

Wer bei den Herren Bebel und Liebknecht eine objektive Beurteilung erwartet, der sucht Trauben an den Dornen,

so liegt die Analogie in der Vorstellung der aussichtslosen Bemühung; oder wenn es bei Heinrich von Kleist heißt:

Die Weiseritz, die sich aus den Tiefen des Plauenschen Grundes losringt, wie ein verstohlenes Gefühl aus der Tiefe der Brust,

so liegt die Analogie allein in dem Begriff des Losringens.

Die Fragen, die sich uns nun aufdrängen, sind die: welchen Anlaß der Sprechende haben mag, die Bahn der eigentlichen Vorstellungen zu verlassen und in die der Parallelvorstellungen hinüberzuschweifen; zweitens, welche Arten solcher Parallelvorstellungen zu unterscheiden sind; und drittens, welchen Wert wir diesen metaphorischen Gedankengängen beimessen dürfen.

Die Frage nach dem Anlaß der metaphorischen Betätigung führt uns sogleich auch mit zu der zweiten Frage, zu der nach den Arten metaphorischer Gebilde, hinüber. Ich will einen Fall nennen, in dem wir noch keine Metapher erkennen können, wohl aber eine Betätigung, die mit der der metaphorischen Apperzeption eine gewisse Ähnlichkeit hat. Denken wir uns ein Kind, das an den kleinen Gummiluftballons, wie man sie auf Messen und Märkten gerne verkauft, seine Freude hat und mit seinem Herzen an diesem Spielzeug hängt; dieses Kind, in der Stadt erzogen und wenig mit den Erscheinungen der Natur vertraut, erblickt eines Abends zum ersten Male den in nebligem Dunst aufgehenden Mond und sagt bei dessen Anblick: *sieh dort oben den schönen Luftballon!* Für den Mond und den Luftballon ist es nicht schwer das *tertium comparationis* zu erkennen; aber von einer Metapher könnte in diesem Falle nicht die Rede sein. Deshalb nicht, weil das Kind die beiden Gegenstände einfach verwechselt, weil es das eine Wort unwillkürlich und ohne Absicht an die Stelle des andern treten läßt. Eine solche Verwechslung, ein solch ungewolltes Einsetzen einer Vorstellung an Stelle einer

Digitized by Google

anderen liegt häufig dem sogenannten regulären Bedeutungswandel[1]) zugrunde. Die Metapher unterscheidet sich also von dem Bedeutungswandel dadurch, daß bei ihr eine Analogievorstellung mit bewußter Absicht an die Stelle der eigentlichen Vorstellung gesetzt wird. Aber die Ursache, die zur Einsetzung der uneigentlichen Vorstellung an Stelle der eigentlichen führt, ist doch in beiden Fällen ähnlich: der Sprechende greift zu der Analogievorstellung, weil sie ihm näher liegt als die eigentliche. Nur ist er sich in dem einen Falle dieser Tätigkeit nicht bewußt, er begeht eine einfache Verwechslung, während er in dem andern das Bewußtsein der beabsichtigten Vertauschung ausdrücklich festhält. Wir erkennen also, was den Sprechenden im allgemeinen veranlassen kann, die metaphorischen Seitenpfade zu betreten; aber wir müssen den Ursachen seines Verhaltens genauer nachforschen und gelangen damit zugleich zu unserer zweiten Hauptfrage, der Frage nach den Arten der metaphorischen Apperzeption.

Ich sage, dem metaphorisch sich Ausdrückenden liegt es näher, die uneigentliche Vorstellung statt der eigentlichen einzusetzen. Auf welche Weise kommt ein solch eigentümlicher Sachverhalt aber zustande? Man sollte doch annehmen, daß es einfacher sei, in der einmal eingeschlagenen Gedankenbahn fortzuschreiten, als in eine andere hinüberzuschweifen. Dem ist aber nicht so. Oft fällt es uns schwer, noch öfter erscheint es uns reizlos, einen Vorstellungsablauf folgerichtig und ohne Anstoß bis zu Ende zu führen, und wir empfinden es dann als eine Erleichterung, einen Seitenpfad einschlagen zu können. Aber wie findet man diesen? Es ist eine bekannte Tatsache, daß an alle unsere Vorstellungen immerfort Assoziationen anschießen, die unseren Geist bald nach dieser, bald nach jener Richtung hinlenken; diese Assoziationen schlagen die Brücken hinüber und herüber; sie sind es, die uns mit einem Schlage in ein Gebiet von Analogievorstellungen hinüberführen, in dem der Redende dann mehr oder minder lange zu verweilen sich veranlaßt fühlen kann. Sehr oft

[1]) Vgl. Wilhelm Wundt, Völkerpsychologie, Bd. 1, Teil 2, S. 449 bis 613 (2. Aufl., Leipzig 1904).

Digitized by Google

haben uns die Assoziationen bereits in das Gebiet der Analogievorstellungen hinübergeleitet, ehe es zu einer klaren Entwickelung und zu einem folgerichtigen Ablauf der eigentlichen Vorstellungen gekommen ist; dort aber, auf dem Gebiete der Analogievorstellungen, finden wir uns schnell zurecht und setzen unsern Weg mit leichten Schritten fort. Wenn z. B. Scheffel in seinem bekannten Liede singt:

> Das ist im Leben häßlich eingerichtet,
> Daß bei den Rosen gleich die Dornen stehn . . .

so dürfen wir annehmen, daß er für die bildlichen Vorstellungen *Daß bei den Rosen gleich die Dornen stehn* die eigentlichen, nicht bildlichen Vorstellungen (etwa: daß Leid und Freude immer so nahe aneinander grenzen) gar nicht erst klar und ausdrücklich apperzipiert hatte; sie standen nur im dunkleren Blickfeld des Bewußtseins, waren nur perzipiert. Offenbar ist die Möglichkeit, statt der eingesetzten Analogievorstellung die eigentliche Vorstellung zu denken und auszusprechen, in den verschiedenen Fällen des metaphorischen Ausdrucks sehr verschieden. Ich glaube, daß sich hier vier Fälle unterscheiden lassen. In einem ersten Falle wird die Brücke von den eigentlichen zu den bildlichen Vorstellungen ausdrücklich geschlagen, d. h. es wird eine eigentliche Vorstellung mit einer bildlichen in Parallele gesetzt und erst hierauf greift die Metapher in kühnem Schwunge ein. Wenn ich etwa im Verlauf einer psychologischen Untersuchung auf die Tatsache aufmerksam machen will, daß das Gefühl anregend auf den Abfluß der Vorstellungen einwirken kann, so könnte ich es etwa tun durch den Satz:

> Das Gefühl ist der Sporn, der den Renner antreibt, über Stock und Stein dahin zu jagen oder gar, sich mutig in die Lüfte zu erheben.

Hier sind die Begriffe *Gefühl* und *Sporn* miteinander in Parallele gesetzt; die eigentliche Vorstellung *Gefühl* und die uneigentliche *Sporn* sind beide apperzipiert und ausgedrückt worden (wir werden gleich sehen, daß solche Nebeneinanderstellung beider Vorstellungen das Charakteristikum des Gleichnisses, im Gegensatze zu der Metapher, ist), und erst nachdem

Digitized by Google

auf diese Weise die Brücke in das Gebiet der bildlichen Vorstellung geschlagen worden ist, bewegt sich nun der Sprechende hier ungehemmt weiter; nunmehr ist gar nicht mehr von dem Gefühl die Rede, sondern nur noch von dem Renner, der dahin jagt über Stock und Stein, oder gar sich in die Lüfte erhebt usw.; wir verweilen nun für eine kurze Zeit ganz in dem hippologischen Gebiete.

Ein zweiter Fall wäre der, daß die Überleitung in das Gebiet der Parallelvorstellungen nicht mehr gegeben ist, daß aber die eigentliche Vorstellung, als deren Stellvertreterin die bildliche auftritt, ganz nahe liegt und unwillkürlich mitgedacht werden muß. Das wäre etwa der Fall, wenn ich einem Manne, der eine Zigarre am falschen Ende anbrennt, sagte: *Sie müssen das Pferd nicht am Schwanze aufzäumen!* Aus dem Zusammenhange der Rede würde unzweideutig hervorgehen, was eigentlich gemeint sei, und die eigentliche Vorstellung würde mit der uneigentlichen sofort mitgedacht. Dasselbe ist bei zahlreichen sprichwörtlichen Redensarten der Fall; etwa bei Wendungen wie: *Viele Köche verderben den Brei; es wird nichts so heiß gegessen, wie es gekocht wird* usw.

Ein dritter Fall ist der, daß die eigentliche Vorstellung, als deren Stellvertreterin die bildliche eingesetzt ist, nur im ferneren, dunkleren Blickfeld des Bewußtseins verweilt, daß sie aber umittelbar nicht apperzipiert wird; das ist z. B. der Fall in dem vorhin angeführten Beispiel von Scheffels Versen:

> Das ist im Leben häßlich eingerichtet,
> Daß bei den Rosen gleich die Dornen stehn.

Die eigentliche Vorstellung (Freude ist in der Regel unmittelbar mit Leid verbunden) wird dem Sprechenden nur dunkel bewußt; er begnügt sich, die uneigentliche Vorstellung von den Rosen und Dornen festzuhalten.

In dem vierten Fall, den wir unterscheiden können, liegt die Sache nun so, daß es dem Menschen überhaupt schwer fällt, den überreichen Gedankeninhalt, den er erfassen möchte, in Worte zu kleiden; er ahnt wohl, nach welcher Richtung das liegt, was sein Geist sucht, aber er kann das Ziel nicht mit seinem Blick erreichen, sei es nun, daß seine Geisteskraft

Digitized by Google

unzulänglich ist, sei es, daß das Problem, das ihn beschäftigt, jenseits der Sphäre liegt, die wir durchmessen können. In diesem Falle vermag er wohl das, was seine Seele ahnend erfüllt, in einem Bilde anzudeuten, aber die Sache selbst in klaren Worten wiederzugeben, ist ihm unmöglich. Er muß sich darauf beschränken, mit Faust zu sagen:

Am farb'gen Abglanz haben wir das Leben.

Alsdann ist also von den beiden Bestandteilen, die in Frage kommen, von der metaphorischen Vorstellung oder Vorstellungsreihe und der eigentlichen Vorstellung oder Vorstellungsreihe nur die erstere gegeben; selbst aus dem dunkleren Blickfeld des Bewußtseins kann die letztere nicht hervorgerufen werden. Schon der alte Harsdörffer hat einmal (in seinen „Gesprächspielen", Buch 5, S. 39) auf diesen vierten Fall der metaphorischen Apperzeption sehr treffend hingewiesen indem er schreibt:

Ich hab oftmals wahr befunden, was ich in Betrachtung der Heroldskunst von H. Reymund gehöret, daß die Gleichnis sey wie des Blinden Stab, dadurch man ergreiffe, was man sonst nicht finden oder nennen kann.

Im Gegensatz zur eigentlichen Metapher kommt nun das Gleichnis, auf das wir in der ersten Art der vier hier eben unterschiedenen Fälle metaphorischer Apperzeption hingewiesen haben, dann zustande, wenn der Sprechende zu der bildlichen Vorstellung die eigentliche ausdrücklich hinzufügt, wenn er beides, Bild und Sache, einander gegenüberstellt. Die Verbindung zwischen der eigentlichen und der uneigentlichen Gedankensphäre ist dann allen sichtbar hergestellt, und in der Regel wird die Rückkehr in die eigentliche Gedankensphäre schnell wieder eingeleitet. Diese Unterscheidung war bereits im Altertume bekannt, und sie hat durch die moderne psychologische Betrachtungsweise keine wesentliche Korrektur erfahren. Ohne Frage darf aber das auf diese Weise zustande kommende psychische Produkt auch unter den Generalbegriff der metaphorischen Apperzeption einbezogen werden; denn deren Wesen erkennen wir überall dort, wo der Sprechende die Bahn der eigentlichen Vorstellungen, das *plain statement,*

Digitized by Google

wie die Engländer es nennen, verläßt und in die Bahn von Analogievorstellungen hinüberschweift. Das ist aber auch bei dem Gleichnis der Fall. Verkehrt war jedoch die aus dem Altertum überlieferte Lehre, daß sich das Gleichnis äußerlich durch ein vorgesetztes ὥσπερ, ein *wie*, unterscheide, daß diese Einkleidung ein bezeichnendes Merkmal des Gleichnisses gegenüber der Metapher sei. Ein solches *wie — so* kann recht wohl bei dem Gleichnis fehlen; man kann etwa die Gegenüberstellung der beiden Begriffe durch die einfache Kopula ausführen, z. B. wenn man sagt:

Der Tod, das ist die kühle Nacht,
Das Leben ist der schwüle Tag. . . .

Es gibt aber noch eine große Anzahl weiterer Möglichkeiten, die Vorstellungen oder Vorstellungsreihen metaphorisch einander gegenüberzustellen; auf die Einkleidung kommt es gar nicht an.

Jedoch noch ein zweiter Irrtum hat sich aus der antiken Lehre von Metapher und Gleichnis in die modernen Darstellungen hinübergerettet. Quintilian sagt: *Metaphora est brevior similitudo*, die Metapher ist ein kürzeres, ein abgekürztes Gleichnis. Diese Definition kann erstens die falsche Annahme erwecken, daß die Metapher durch eine Abkürzung des Gleichnisses entstehe, daß also zunächst das Gleichnis im Bewußtsein vorhanden sei, und daß die Metapher durch bloße Weglassung der eigentlichen Vorstellungen entstehe. Ich denke, unsere Darlegung über die Metapher hat erwiesen, daß dem nicht so ist. Bei dem Vorgang der Metapher werden die eigentlichen Vorstellungen überhaupt nicht zu klarem Bewußtsein erhoben; zum Teil stehen sie wohl im näheren, zum Teil im ferneren Blickfelde des Bewußtseins, aber in den Blickpunkt werden sie nicht erhoben, zum Teil gelangen sie aber nicht einmal bis in das entferntere Blickfeld; sie werden nicht perzipiert, geschweige denn, daß sie apperzipiert würden. Hieraus ergibt sich, daß die Metapher nicht aus dem Gleichnis abgeleitet werden darf: denn bis zu dem Prozess der Vorstellungen, den wir bei dem Gleichnis als charakteristisch beobachten, ist es bei der Metapher überhaupt noch nicht gekommen. Das Gleichnis

Digitized by Google

geht aus dem verwickelteren, die Metapher aus dem einfacheren Gedankenprozess hervor; und man kann doch unmöglich die einfachen Tatsachen aus den verwickelteren ableiten wollen. So erweist sich also die Definition *metaphora est brevior similitudo* zunächst in dieser einen (der wichtigsten) Hinsicht als falsch.

Aber diese Definition könnte fernerhin zu der Annahme verleiten, daß sich die Metapher von dem Gleichnis durch ihren geringeren Umfang unterschiede; daß sich also, mit andern Worten, die Metapher immer nur in wenigen Worten, das Gleichnis aber in einem ganzen Satz oder in einer Satzfolge kundtue. Auch das ist nicht richtig. Metapher und Gleichnis sind in dieser Hinsicht ganz gleich gestellt. Beide können unter Umständen nur in einem einzigen Begriff zutage treten. In dem Ausdruck *verkrüppelte Gedanken* ist das Beiwort *verkrüppelt* metaphorisch, denn die eigentliche Vorstellung (etwa: Gedanken, die Fehler aufweisen, und die nicht zu voller Entwicklung gelangt sind) ist nicht mit gedacht und nicht mit ausgesprochen worden. In dem Ausdruck *morgenschön* liegt aber bereits ein Gleichnis vor, denn die eigentliche Vorstellung *schön* und die zur bildlichen Bereicherung herangezogene uneigentliche Vorstellung *Morgen* sind beide apperzipiert worden. Ebenso können sich beide, Metapher wie Gleichnis, über umfangreiche Vorstellungsmassen ausdehnen. Für das Gleichnis ist das, meines Wissens, nicht bestritten worden; aber auch für die Metapher gilt genau dasselbe. Ist der Redende einmal in die Bahn der Analogievorstellungen hinüber geschweift, so ist er durch nichts gezwungen, sie bald wieder zu verlassen. Die Praxis der Dichter hat dies sogar immer als einen Vorzug erwiesen, und nicht selten ist auch ausdrücklich die Forderung aufgestellt worden, ein Bild so lange wie möglich fortzusetzen.

Eine Art der Gleichnisse, in der eine besonders breite Ausführung der Analogievorstellungen beliebt ist, mag hier jedoch besonders angeführt werden: die sogenannten Homerischen Vergleiche. Das Charakteristische in ihnen ist, daß der Gegenstand, der zur Vergleichung herangezogen wird, in vielen Einzelheiten genau geschildert wird. So etwa an folgender Stelle der Ilias (6. Gesang, V. 506 ff., Voss):

Digitized by Google

Wie wenn im Stall ein Roß, mit Gerste genährt an der Krippe,
Mutig die Halfter zerreißt und stampfendes Laufs in die Felder
Eilt, zum Bade gewöhnt des lieblich wallenden Stromes,
Trotzender Kraft; hoch trägt es das Haupt, und rings an den Schultern
Fliegen die Mähnen umher; doch stolz auf den Adel der Jugend,
Tragen die Schenkel es leicht zur bekannteren Weide der Stuten:
Also wandelte Paris daher von Pergamos Höhe,
Priamos Sohn, umstrahlt von Waffenglanz wie die Sonne,
Freudiges Muts; und es flogen die Schenkel ihm ....

Ähnlich ist die Anlage des folgenden Vergleiches in „Hermann und Dorothea“ (7. Gesang, „Erato“, V. 1 ff.):

Wie der wandernde Mann, der vor dem Sinken der Sonne
Sie noch einmal ins Auge, die schnell verschwindende, faßte,
Dann im dunkeln Gebüsch und an der Seite des Felsens
Schweben siehet ihr Bild; wohin er die Blicke nur wendet,
Eilet es vor und glänzt und schwankt in herrlichen Farben:
So bewegte vor Hermann die liebliche Bildung des Mädchens
Sanft sich vorbei und schien dem Pfad ins Getreide zu folgen.

Der Lyriker und Dramatiker dürfte sich solch breiter Ausführungen nicht bedienen; aber dem Kern und Wesen nach könnte er denselben Vergleich verwenden. Diese Homerischen Vergleiche zwingen unsere Phantasie zu einer gewissen Ruhe und Sammlung, die dem Epos wohl entspricht; sie halten uns lange bei den Analogievorstellungen fest, so lange, daß wir Modernen wohl gelegentlich etwas ungeduldig dabei werden können.

Wir hätten nach alledem die Grenzen von Metapher und Gleichnis genau festgestellt; wir wissen, durch welche Merkmale sie sich unterscheiden, und welche Merkmale zu ihrer Unterscheidung nicht herangezogen werden dürfen. Wir haben außerdem erkannt, wie sich die Metapher von dem regulären Bedeutungswandel abhebt und haben damit diese Erscheinung nach zwei Seiten hin vor Verwechslungen zu schützen versucht.

Aber man könnte noch die Frage aufwerfen, ob in der Metapher oder in dem Gleichnis, ganz abgesehen von der jeweiligen Gestaltung des einzelnen Gebildes dieser Art, das ästhetisch wertvollere Erzeugnis zu erkennen sei. Hierauf wäre vielleicht zu erwidern, daß dem Gleichnis deshalb der Vorzug zugesprochen werden müsse, weil in ihm die reichere

Digitized by Google

Vorstellungsmasse zum Ausdruck gelange: im Gleichnis werden außer den bildlichen auch die eigentlichen Vorstellungen apperzipiert. Je größer aber in einem gegebenen Augenblicke die von dem Redenden erweckte Vorstellungsfülle sei, desto größer sei auch die ästhetische Wirkung. Ist auch dieser Gesichtspunkt zweifellos richtig gewählt, so ist doch zu entgegnen, daß für die ästhetische Wirkung nicht nur die zu klarem Bewußtsein erhobenen Vorstellungen in Betracht kommen, sondern auch diejenigen, die im dunkleren Blickfelde des Geistes verweilen. Diese haben den Vorzug, daß sie die Phantasie zu eigener Tätigkeit anregen, daß sie zu vielseitigen Ergänzungen auffordern, und daß sie in der Regel in reicherer Fülle als die klaren Vorstellungen auftreten; daher dürfen wir meines Erachtens nicht daran zweifeln, daß die Metapher im Prinzip als das eindrucksvollere Gebilde angesehen werden muß.

Damit sind wir bereits zu der Würdigung der metaphorischen Gebilde gelangt, und diese kann wiederum eine zwiefache, eine psychologische und eine ästhetische sein. Wir wissen, das Wesen dieser Apperzeption besteht darin, daß der Redende in den Verlauf der eigentlichen Vorstellungen, die jeweils in sein Bewußtsein treten, Analogievorstellungen einflicht. Es ist psychologisch wichtig festzustellen, aus welcher Sphäre der Redende diese Analogievorstellungen entnimmt. So wird etwa der Soldat seine Vorstellungen mit Vorliebe auf das Gebiet des Kriegswesens, der Jäger auf das Gebiet der Jagd, der Schiffer auf das Gebiet des Seewesens hinüberschweifen lassen und dort seine Metaphern und Gleichnisse suchen. Ein erhabener Geist wie Schiller streut gerne die Vorstellungen von Himmel und Ewigkeit, vom Jenseits, vom Schicksal, von dem Leben der griechischen Götter usw. in seine Rede ein; die Jenseitsvorstellungen des christlichen Glaubens bestimmen die metaphorische Apperzeption Klopstocks; ein Realist wie Bismarck[1]) erinnert gerne an die

[1]) Vgl. Hugo Blümner, Der bildliche Ausdruck in den Reden des Fürsten Bismarck (Leipzig 1891) und: Der bildliche Ausdruck in den Briefen des Fürsten Bismarck (im „Euphorion", Bd. 1, S. 590 ff. und S. 771 ff., Bamberg 1894).

Digitized by Google

Erscheinungen des täglichen Lebens, und als Freund des Landlebens verschmilzt er seine Gedanken mit manchem, was uns hier besonders entgegentritt, so z. B. wenn er von der *Drehkrankheit der englischen Politik* spricht, oder wenn er sagt: *Prokesch wolle den Bund als wohlgeschultes Campagnepferd vorführen* u. dgl. m. Man kann aus den Bildern der Rede unter Umständen die ganze Denkrichtung eines Menschen erschließen, ja man kann, wo die Berichte über die Lebensumstände dürftig sind, die tiefgeschöpften und bildreichen Aussprüche aber reichlich fließen, wie bei Jesus Christus, die Gleichnisreden auch dazu heranziehen, um die Lebenssphäre, aus der heraus er dachte und in deren Bilder er seine Heilslehren kleidete, genauer, als es sonst möglich wäre, zu erkennen. Das ist bekanntlich von modernen Theologen getan. So eröffnet die psychologische Deutung der metaphorischen Gebilde weiteste Perspektiven.

Aber wenn die Stilistik ihrer Aufgabe, eine allseitige Erläuterung der Tatsachen zu geben, genügen will, so kann sie ebenso wenig der ästhetischen wie der psychologischen Interpretation der Metaphern und Gleichnisse entraten. Die metaphorische Apperzeption (wir fassen für die folgende Betrachtung Gleichnis und eigentliche Metapher zusammen) kann sowohl den allgemeinen ästhetischen Wert des literarischen Erzeugnisses erhöhen, als auch den Einzelheiten der besonderen (objektiven und subjektiven) Stilformen stärkeren Nachdruck verleihen. Es läßt sich ja von vornherein annehmen, daß die Hilfsvorstellungen, die der Sprechende aus Parallel- und Nachbargebieten heranzieht, dazu dienen, seine besonderen ästhetischen Zwecke zu unterstützen.

Von den Normen, die im poetischen Kunstwerk beachtet werden müssen, wenn anders reine und tiefe ästhetische Wirkungen zustande kommen sollen (vgl. Bd. 1, S. 51ff.), sind hier namentlich die Norm der Bedeutsamkeit, die der Neuheit, die der Abwechselung und Kontraststeigerung, die der Harmonie des Gefühlsgehaltes, die der Abtönung, die des konkret-anschaulichen Gehaltes und die der Lebenswahrheit zu berücksichtigen. Weitaus am wichtigsten ist die erste Norm, die der Bedeutsamkeit. Wir wissen, daß in ihr eigentlich nur die Grundtatsache des

Digitized by Google

ästhetischen Lebens, daß nämlich das Gefühl als der Hauptfaktor hervortreten müsse, in der besonderen Fassung, die der für die Normen geltende Standpunkt notwendig macht, wiederholt wird. Wir wissen ferner, daß wir, wie bei so vielen andern ästhetischen Erscheinungen, so auch bei der Norm der Bedeutsamkeit verschiedene Grade und Stufen unterscheiden müssen: es gibt Erscheinungen, die der Norm der Bedeutsamkeit in höherem, und andere, die ihr in geringerem Grade entsprechen. Von der Antwort auf zwei Fragen wird nun das Urteil über die Bedeutsamkeit der metaphorischen Parallelvorstellungen zunächst abhängen: davon, ob der Weg von der eigentlichen zu der Analogievorstellung weit oder nahe ist, und zweitens davon, ob innerhalb des metaphorischen Gebietes eine kürzere oder weitere Strecke durchmessen wird. Liegen die eigentliche und die metaphorische Vorstellung nahe beieinander, so gehört nicht viel Geisteskraft dazu, sie miteinander zu verkoppeln. Liegen sie dagegen weit voneinander entfernt, so schlägt bloß der große Genius die Brücke hinüber. Die Wirkung eines solchen Verfahrens macht sich denn auch in einem sehr starken Lust- und Erregungsaffekt geltend. Vielleicht ist durch die Kühnheit metaphorischer Gedankenverbindungen kein Dichter in gleichem Maße ausgezeichnet wie Shakespeare.

Früher pflegte man vier Kategorien von Metaphern und Gleichnissen zu sondern, je nachdem der Sprechende Belebtes mit anderem Belebten oder mit Unbelebtem, Unbelebtes mit anderem Unbelebten oder Belebten in Verbindung zu setzen pflegte; oder man hat auch statt der Begriffe des Belebten und Unbelebten die des Geistigen und Sinnlichen zu einer entsprechenden Vierteilung verwendet. Man wird besser tun, dieses Einteilungsprinzip fallen zu lassen, denn es werden sich aus jedem dieser Gebiete gute und schlechte Metaphern anführen lassen; und mit der bloßen Klassifizierung ist nicht viel getan, sondern es kommt auf die Abschätzung des Wertes der Metaphern und Gleichnisse an. Hierbei kann es nun keinen Unterschied ausmachen, ob man das Geistige durch das Sinnliche, oder ob man umgekehrt das Sinnliche durch das Geistige beleuchtet, denn der Weg von dem einen zu dem andern ist in beiden Fällen gleich groß.

Digitized by Google

Man würde also statt der beliebten Vierteilung besser eine einfache Zweiteilung einführen und diejenigen Fälle, wo die metaphorische Apperzeption von dem einen in das andere Gebiet hinüberschweift, von denjenigen Fällen unterscheiden, wo sie innerhalb desselben Gebietes verharrt. Diese Sonderung würde auch nicht deshalb angestellt, um eine Klassifikation zu gewinnen, sondern um Grade der Bedeutsamkeit des metaphorischen Ausdrucks zu erkennen. Dabei ist nun das Hinüberschweifen in das andere Gebiet des Lebens immer ein Anzeichen von der größeren Kraft der Phantasie des Sprechenden und aus diesem Grunde bedeutsamer. Ich greife einige beliebige Beispiele zur Erhärtung des Gesagten heraus. Lenau schreibt in dem Gedicht „Der ewige Jude“ (V. 5 ff.):

Für ernste Wandrer ließ die Urwelt liegen
In diesem Tal versteinert ihre Träume;
Dort sah ich einen Geier durch die Bäume
Wie einen stillen Todsgedanken fliegen.

Unter den versteinerten Träumen sind erratische Blöcke zu verstehen; der Dichter gibt also für das Körperliche einen metaphorischen Ersatz, den er aus dem Gebiete des Geistigen schöpft; und wie tief greift uns die Vorstellung, die er wählt, ans Herz! Wie wenig bedeutet für unser Gefühl die Vorstellung der erratischen Blöcke, und welch unendliche Perspektive eröffnet uns diese Vorstellung von den versteinerten Träumen der Urwelt! Und in welche Beleuchtung rückt er uns den durch die Bäume dahinfliegenden Geier, wenn er ihn mit einem stillen Gedanken an den Tod vergleicht! Mit einem Schlage ist eine Stimmung erweckt, die den ganzen weiteren Gedankenverlauf mit magischem Lichte überflutet.

Oder Scheffel schreibt im „Trompeter“ (S. 243):

Leuchtkäfer durchschwirren den dunkeln Grund,
Wie Träume, die einst zu guter Stund'
Das sehnende Herz mir erfreuten. . . .

Auch in diesen Versen ist die Stimmung der Sommernacht durch die metaphorische Verknüpfung der Leuchtkäfer mit den Liebesträumen der Vergangenheit glücklich gehoben; der Sprung von der einen Vorstellung zu der andern ist weit, wenn wir auch wissen, daß dem verträumten Sinne zu nächt-

Digitized by Google

licher Stunde leicht derart das Entlegenste zusammenfließt. — Auch Heine ist unter Umständen sehr glücklich in derartiger Verknüpfung des Geistigen und Körperlichen; so etwa in den Stellen:

Wie dunkle Träume stehen
Die Häuser in langer Reih' (Werke, Bd. 1, S. 128).

Oder:

Wie ein plätscherndes Geheimnis
Schwimmt der Kahn (Bd. 2, S. 382);

Oder:

Ein Geräusch, das unerbittlich
Und fatal wie die Verzweiflung (Bd. 2, S. 385).

Oder bei Marie von Ebner-Eschenbach im „Gemeindekind" („Deutsche Rundschau", Bd. 50, S. 337): *Pavel stand fest wie ein verkörperter Entschluß.*

Ein paar prachtvolle derartige Bilder finden sich in Goethes „Westöstlichem Divan" (Weimarische Ausgabe, Bd. 6, S. 159):

Wenn du Suleika
Mich überschwenglich beglückst,
Deine Leidenschaft mir zuwirfst
Als wär's ein Ball,
Daß ich ihn fange,
Dir zurückwerfe
Mein gewidmetes Ich usw.

Und ferner in demselben Gedichte:

Hier nun dagegen
Dichtrische Perlen,
Die mir deiner Leidenschaft
Gewaltige Brandung
Warf an des Lebens
Verödeten Strand aus ...

Neben derartigen Gebilden, in denen die metaphorische Apperzeption von dem Gebiet des Geistigen in das des Sinnlichen oder umgekehrt hinübergreift, sind solche von besonders großer ästhetischer Wirkung, in denen sinnliche Vorstellungen verschiedener Gebiete mit einander in Beziehung gebracht werden, namentlich also solche, in denen Gehörs- und Gesichts-

Digitized by Google

vorstellungen mit einander verbunden erscheinen. So spricht etwa in Grillparzers „Ahnfrau“ Jaromir folgende Worte:[1])

Säuselt, säuselt, holde Töne,
Säuselt lieblich um mich her,
Sanft und weich, wie Silberschwäne
Über ein bewegtes Meer....

Es ist im letzten Aufzuge, als aus der Schloßkapelle der Grabgesang für Berta erschallt. Der von wahnsinniger Leidenschaft ergriffene Jaromir wird durch diese Töne plötzlich zu sanfteren, milderen Regungen umgestimmt, und diese Töne vergleicht er mit Silberschwänen, die in stolzer Ruhe dahinziehen; er weiß durch das weit entlegene Bild die Bedeutung des Eindrucks, den er erfährt, kraftvoll herauszuheben. — Ähnlich ist ein Bild, dessen sich Heine in den Seegedichten des „Buchs der Lieder“ bedient (Werke, Bd. 1, S. 178):

Glockenklänge zogen feierlich
Hin und her, zogen wie Schwäne
An Rosenbändern das gleitende Schiff...

Und auf drei verschiedene Sinnesgebiete, nämlich außer auf das des Gehörs- und das des Gesichtssinnes auch noch auf das des Geruchssinnes bezeiht sich der folgende Ausdruck im „Buch der Lieder“ (Bd. 1, S. 182):

.... die hochgeschürzten, stolzen Lippen
Hauchten Worte, süß wie Mondlicht
Und zart wie der Duft der Rose....

So werden wir die Entfernung der eigentlichen und der metaphorischen Vorstellung als ersten Maßstab für die ästhetische Würdigung der metaphorischen Apperzeption immer im Auge zu behalten haben.

Von dem zweiten Gesichtspunkt aus, den wir für diese Betrachtung zu wählen haben, suchen wir die Entfernung des Weges, den der metaphorisch Denkende auf dem Gebiete der Analogievorstellungen durchmißt, festzustellen. Ist diese Entfernung groß, so gewinnen wir *(ceteris paribus)* von der geistigen Betätigung des Sprechenden einen stärkeren Ein-

[1]) Werke, hg. von Sauer, Bd. 4, S. 115 (5. Aufl., Stuttgart o. J.).

Digitized by Google

druck, als wenn sie klein ist. Hierbei macht sich nun aber eine Schwierigkeit geltend, die uns wieder zeigt, daß nur derjenige ersprießliche Beobachtungen wird anstellen können, der bei seinen verstandesmäßigen Untersuchungen von einer glücklichen Anempfindung unterstützt wird: wir dürfen nicht nur diejenige Gedankenbewegung in Rechnung ziehen, die in klar apperzipierten Vorstellungen sprachlich wiedergegeben wird, sondern auch diejenige, die der einigermaßen Phantasiebegabte zu ergänzen sich gedrungen fühlt; kurz, wir müssen auch die Vorstellungen in Anschlag bringen, die im dunkleren Blickfelde des Bewußtseins verharren.

Fassen wir, um dies zu beleuchten, noch einmal jenes unvergleichliche Suleika-Gedicht aus Goethes „Divan" ins Auge. Da heißt es:

Aber Tage währt's,
Jahre dauert's, daß ich neu erschaffe
Tausendfältig deiner Verschwendungen Fülle,
Auftrös'le die bunte Schnur meines Glücks,
Geklöppelt tausendfadig
Von dir, o Suleika.

Hier geht von dem prachtvollen Ausdruck *Auftrös'le die bunte Schnur meines Glücks* eine schier fessellose Bewegung unserer Phantasie aus; aus den dunkleren Sphären unseres Bewußtseins strömen die mannigfaltigsten Assoziationen herbei: welch ein Glück muß das gewesen sein, dessen völlige Erschließung eine so lange Zeit in Anspruch nimmt wie das Aufdröseln eines Gewebes! Das ist die Kunst des Genies, die unsern Geist in eine kaum absehbare Bewegung versetzt! Und nicht minder eindrucksvoll fährt Goethe fort:

Hier nun dagegen
Dichtrische Perlen,
Die mir deiner Leidenschaft
Gewaltige Brandung
Warf an des Lebens
Verödeten Strand aus.

Welch zahlreiche Stunden des Glückes werden in uns lebendig, wenn wir den Ausspruch von der gewaltigen Brandung der Leidenschaft vernehmen, und wie niederdrückend und kalt erscheinen uns die früheren Tage des Dichters, wenn er von

Digitized by Google

des Lebens verödetem Strande spricht. Wiederum ist es das Große seines metaphorischen Denkens, daß es bis in die dunkleren Regionen unseres Bewußtseins hinüberstrahlt und dort zahlreiche Vorstellungen zum Leben aufruft, die nun allmählich hervordrängen und unser Gemüt überfluten. — Auch Heine, der alle Apperzeptionsformen, die objektiven wie die subjektiven, mit gleich großer Kunst beherrscht und ein Stilvirtuos allerersten Ranges ist, auch er weiß gelegentlich durch seine Metaphern und Gleichnisse eine unendliche Perspektive zu eröffnen; so z. B. in den berühmten Versen:

Mein Herz gleicht ganz dem Meere,
Hat Sturm und Ebb' und Flut,
Und manche schöne Perle
In seiner Tiefe ruht. . . .

Aber auch dann, wenn nicht solche Ausstrahlungen der Gedanken hervorzuheben sind, sondern wenn der Redende nur lange in dem Bereich der metaphorischen Vorstellungen verweilt, kurz, wenn er das Bild weithin fortspinnt, tritt immer eine kräftige ästhetische Wirkung ein. So etwa in folgendem Satze:

Auch zu der Zeit, da die lex Heinze entstand, suchte man eine Waffe zur Bekämpfung der Unsittlichkeit zu gewinnen, aber diese Waffe wurde auf dem Amboß des Zentrums geschmiedet, in die Segenssprüche, mit der man sie weihte, mischten sich heimliche Verwünschungen der modernen Kultur ein, und vielen erschien es unannehmbar, in die Reihen derjenigen einzutreten, die sich dieser Waffe bedienten.

Natürlich läßt sich dieses einer Zeitungsnotiz nachgebildete Beispiel seinem ganzen stilistischen Charakter nach nicht mit den vorhergenannten vergleichen; aber das Hauptmerkmal, durch das es erwähnenswert erscheint, nämlich daß der Redende verhältnismäßig lange in der Sphäre der metaphorischen Vorstellungen verweilt, tritt doch deutlich hervor, und diese Eigenschaft eines metaphorischen Ausdruckes wirkt immer anregend auf den Hörenden ein; die lange Fortsetzung des Bildes ist erwünscht. Anderseits wird durch ein schnelles Abschnappen der Metapher eine reichere Gedankenbewegung, und damit eine kräftigere ästhetische Wirkung unterbunden.

Digitized by Google

Wir haben also in zwei Merkmalen die ästhetische Bedeutsamkeit der metaphorischen Rede, also die Eigenschaft, auf die die erste unserer Normen hinweist, erkennen zu müssen geglaubt: in der Größe der Entfernung von der eigentlichen zu der metaphorischen Vorstellung oder Vorstellungsreihe, und zweitens in der Weite des Weges, den die Phantasie des Redenden infolge der Anregung der metaphorischen Vorstellungen durchmißt. Das Genie wird sich dadurch auszeichnen, daß es in seinen Gedanken weit ausgreift, der kleinere Geist wird zu solcher Bewegung ins Weite nicht die Kraft besitzen. — So wird also durch den Hinweis auf die Norm der Bedeutsamkeit festgestellt, in welchem Umfange durch die metaphorische Apperzeption der Vorstellungsgehalt der Rede bereichert wird. Metaphorische Wendungen, die diesen Zweck nicht erreichen oder nur annähernd erreichen, sind von übel. Sehr treffend sagt schon Hebbel[1]):

Gleichnisse, die Nichts thun, als daß sie das einmal Gesagte noch in der Bildersprache wiederholen, sind völlig unfruchtbar und darum durchaus verwerflich.

Aber mit dem Hinweis auf die Bedeutsamkeit ist nur eine der ästhetischen Forderungen genannt; ihr gesellen sich noch mehrere andere, denen ebenfalls große Wichtigkeit zuzusprechen ist. So die der Neuheit, der Kontraststeigerung und Abwechselung, der Harmonie des Gefühlsgehaltes, der Abtönung, der Lebenswahrheit und die der konkreten Anschaulichkeit. Aber der reiche Inhalt, der unter einer jeden dieser Normen zu denken ist, bietet sich dem aufmerksamen Betrachter zum größeren Teile ohne weiteres dar und erfordert keine ausführliche Behandlung, die dem Vorausgehenden entspräche. Wer keine neuen Bilder zu prägen versteht, sondern nur die alte abgegriffene Münze weitergibt, wird unsern Geist nicht bereichern. — Wer in seiner metaphorischen Rede keine Abwechselung herbeizuführen weiß, sondern immer nur in ein und denselben Schatz von Vorstellungen hineingreift und uns immer wieder mit denselben Perlen und Edelsteinen, Blumen und Sternen, Rosen und Nachtigallen bedient, läuft ebenfalls

[1]) Werke, herausg. von R. M. Werner, 1. Abt., Bd. 11, S. 74.

Digitized by Google

Gefahr uns zu ermüden; wer dagegen in kühnen Kontrasten schwelgt, uns bald in die Tiefen und bald in die Höhen zu führen imstande ist, der wird unsern Geist zu lebendigem Fluge anreizen. — Wer metaphorische Gebilde, deren objektiver Stilwert bald idealistisch, bald naturalistisch ist, schnell hinter einander folgen läßt, wird uns wie jeder andere, der sich gegen die Einheit des Stils versündigt, lästig werden: wir verlangen, daß sich auch die metaphorische Rede der Norm der Harmonie des Gefühlsgehaltes füge. — Wer seine Metaphern aus der Sphäre niedriger Gedanken schöpft, etwa aus der Sphäre niedriger Erotik, und die ästhetische Abtönung solcher Gedanken vermissen läßt, wird wie jeder andere, der sich gegen die Norm der Abtönung versündigt, unsern Widerspruch erfahren. — Und wer Metaphern und Gleichnisse vorbringt, die der Lebenswahrheit entbehren, wird ebenfalls bei solchem Tun zu Falle kommen.

Hier aber ist eine Stelle, wo wir wiederum der überaus mannigfaltigen Gradunterschiede ästhetischer Gebilde zu gedenken Ursache haben. Es gibt nämlich Metaphern, denen wir einen allerhöchsten Grad der Lebenswahrheit zuerkennen müssen: das sind diejenigen, die uns nicht nur in Nachbargebiete, die wir gern beschreiten, hinübergeleiten, sondern die uns auf einen tieferen, geheimnisvollen Zusammenhang der Dinge hinweisen. Auch in dieser Hinsicht ist Goethe der größte der Großen. Er, der die Erscheinungen des Lebens tiefsinnig bis auf ihre Urphänomene zurückführt, der aus dem Einzelnen die Idee, und aus der Idee immer auch das Einzelne herausliest, er hat in seinen Metaphern und Gleichnissen, die ihm überreichlich fließen, oft die letzten Zusammenhänge der einheitlich organisierenden Natur aufgeschlossen, und er hat damit einen Grad der Lebenswahrheit erreicht, über den hinaus sich keiner zu erheben vermocht hat. Man kann die Beispiele hierfür überall greifen. Wenn er z. B. in einem Briefe aus der „Italienischen Reise“ (Weim. Ausg., Bd. 31, S. 68) schreibt:

> Möge meine Existenz sich . . . . genugsam entwickeln, der Stengel mehr in die Länge rücken und die Blumen reicher und schöner hervorbrechen,

so liegt dieser Metapher die Überzeugung zugrunde, daß die Entwickelung des geistigen Lebens der des vegetabilischen

Digitized by Google

ähnlich sein müsse und, wenn unbehindert, auch ähnlich sei; man soll die angeborenen Triebe des Menschen pflegen und schützen, wie man eine Pflanze vor Sturm und Frost bewahrt, aber man soll nicht, wie es so viele falsch beratene Moralisten fordern, der Natur des Menschen Triebe einpflanzen, die in ihrem Boden doch nicht gedeihen können. Und so leuchten aus den Gebilden seiner metaphorischen Apperzeption häufig Wahrheiten und Überzeugungen hervor, die auf den innersten Kern seines Denkens hindeuten. Er rückt durch seine Metaphern die Dinge in eine bis in weite Ferne ausstrahlende Beleuchtung. Er denkt, als Meister des von uns früher (S. 24ff.) genauer gewürdigten freischaffenden Stils, Idee und Erscheinung in eins zusammen. Er geht gleichsam bis zu dem Punkte zurück, wo die schaffenden Kräfte der Natur und des Lebens mit dem Aufbau der einzelnen Gebilde einsetzen, und er erkennt, daß hier, an dieser Stelle, noch manche Erscheinungen als wesensverwandt oder gar als gleich aufgefaßt werden müssen, die in ihrer konkreten Ausgestaltung und Weiterbildung in der wirklichen Welt weit auseinander rücken; sein Tiefblick denkt sie wieder zu ihrem Ursprung zurück und denkt sie wieder zu ihrer ursprünglichen Einheit zusammen; die derart aus dem innersten Grund des Lebens geschöpften Metaphern und Gleichnisse zeichnen sich durch eine Folgerichtigkeit und Wahrheit aus, die uns zu den höchsten Höhen der Erkenntnis geleitet.

Aber Goethe gelangt von diesem Punkte aus noch weiter. Sein Auge mißt den Abstand ab, der sich zwischen den wirklichen Erscheinungen des Lebens und ihrem metaphysischen Urgrund auftut, und er findet, daß sie diesen Urgrund nur wie in einem Spiegel widerstrahlen, daß sie auch nur als Bilder aufgefaßt werden dürfen; er kommt zu der berühmten tiefsinnigen Erkenntnis:

Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis. . . .

d. h. ein Abbild des Ewigen; wer aber in jenes Reich des Ewigen Eingang gefunden hat, der sieht: *Das Unzulängliche*, d. h. das, was in der Wirklichkeit nur in trüben bildlichen

Digitized by Google

Verhüllungen in die Erscheinung tritt, *Hier wird's Ereignis*, d. h. hier, in dem metaphysischen Reiche der Ideen, liegt es vor aller Augen klar zutage, ist es in seiner Wesenheit aufgedeckt. Wenn wir, um diese Gedankengänge bildlich zu verdeutlichen, den metaphysischen Urgrund der Dinge mit *U* bezeichnen, und die einzelnen Erscheinungen der Wirklichkeit mit *a, b, c, d* usw., so wäre es erstens als die Eigenart von Goethes metaphorischem Denken anzusehen, daß er die Verbindung von *a, b* usw. mit andern Einzelerscheinungen, sagen wir: mit *e, f, g* usw., auf dem Umwege über *U* herstellt, und zweitens wäre die Größe seiner metaphorischen Apperzeption darin zu erkennen, daß er die einzelnen Erscheinungen der Wirklichkeit mit ihrem Urgrund selber, mit *U*, in Parallele setzt.

Sobald sich die metaphorische Apperzeption zu solcher metaphysischen Bedeutung ausweitet, tritt sie zu der symbolischen Apperzeption (s. u.) in nahe Berührung, ohne jedoch unbedingt und ganz mit ihr zusammenzufallen. Das Bemerkenswerte der symbolischen Apperzeption besteht, wie wir gleich sehen werden, darin, daß sie einer Vorstellung, deren unmittelbar gegebener Sinn gering und unwichtig zu sein scheint, einen Nebensinn von weitausgreifender Bedeutung verleiht; so wird etwa der Halm als Symbol des Ackers, das Kreuz als Symbol des Christentums aufgefaßt. Insofern nun die eben besprochene höchste Entwicklung der metaphorischen Apperzeption in allem Vergänglichen nur ein Gleichnis sieht, fällt sie allerdings mit der symbolischen Apperzeption zusammen, und es ist allein richtig, sobald die unbedeutende konkrete Einzelerscheinung als Bild für die Idee, als Bild des Ewigen gedacht ist, von einem Symbol, und nicht von einer Metapher zu reden. Wenn aber nicht eine Verbindung der einzelnen Erscheinungen mit der Idee, sondern eine Verbindung der einzelnen Erscheinungen untereinander, jedoch auf jenem eben bezeichneten bedeutungsvollen Umwege über *U* hergestellt ist, so ist nicht die rein symbolische Apperzeption ins Spiel getreten, sondern die metaphorische; indessen die symbolische hat ihr im stillen wertvolle Dienste geleistet, sie erst hat den Ausblick bis zu *U*, bis zum Ewigen, bis zur Idee eröffnet.

Digitized by Google

Die gewöhnlichen Metaphern und Gleichnisse liegen von solch tiefgründiger Lebenswahrheit weit, weit entfernt. Die aus dem Innersten quellende organische Zusammengehörigkeit der metaphorisch miteinander verbundenen Vorstellungen suchen wir in zahlreichen Fällen vergeblich zu entdecken. Besonders im 17. Jahrhundert, als die Dichter einer krankhaften Metaphorik frönten, sind metaphorische Vorstellungsverbindungen, die der inneren Berechtigung ermangeln, nicht selten anzutreffen. Wir finden hier metaphorische Wendungen, die den Gedanken nicht erweitern, sondern einengen, die ihn nicht aufhellen, sondern verdunkeln. Der Mangel an Lebenswahrheit ist darin zu finden, daß der metaphorisch Auffassende solche Vorstellungen in den Bereich der eigentlichen Vorstellungen hineinzieht, die dort nichts zu suchen haben und nur störend wirken. Wie oft sehen wir uns bei der Lektüre der Dichter des 17. Jahrhunderts in der Lage, sagen zu müssen, daß eine Metapher „an den Haaren herbeigezogen" sei! Das sind solche Metaphern, die der Lebenswahrheit ermangeln.

Auf eine Erkrankung der metaphorischen Apperzeption deutet es unter Umständen auch, wenn ein Autor verschiedene Bilder durcheinander wirft. Von den alten Rhetorikern wurde solche Vermischung der Bilder als Katachrese (im engeren Sinne des Wortes) bezeichnet. Sie ist in neueren Zeiten vor allem auch zu komischen Zwecken verwendet worden: man denke etwa an Wippchens Kriegsberichte aus dem russisch-türkischen Kriege, deren Witz vor allem auf der Anwendung haarsträubender Katachresen beruht.

Endlich spielt bei der Beurteilung des Wertes der Metaphern auch die Norm der konkreten Anschaulichkeit eine große Rolle. Man hat nicht selten geradezu behauptet, daß es die Aufgabe der Metapher sei, die Rede anschaulicher zu gestalten. Aber das ist doch einseitig und verkehrt. Wir haben im vorausgehenden eine Anzahl höchst wirksamer Metaphern kennen gelernt, die zur Veranschaulichung gar nichts beitrugen; ich erinnere nur an Lenaus Verse:

> Für ernste Wandrer ließ die Urwelt liegen
> In diesem Tal versteinert ihre Träume....

Digitized by Google

Durch die Metapher von den versteinerten Träumen der Urwelt hat die Anschaulichkeit des Satzes nicht gewonnen, sondern geradezu verloren: die erratischen Blöcke kann man sich blitzschnell vergegenwärtigen, bei den versteinerten Träumen der Urwelt schweift die Phantasie zuerst etwas ratlos einher; und dennoch ist die Metapher ausgezeichnet, denn sie erhöht den ästhetischen Gefühlsgehalt des Satzes. Und ähnlich wie in diesem Beispiel liegt es in zahlreichen andern. Dennoch ist die Veranschaulichung, die durch die Metapher geleistet werden kann, unter Umständen sehr willkommen; sie ist in demselben Maße willkommen, wie in allen anderen Fällen, wo von Metaphern nicht die Rede ist. Wir wissen, es gibt Grade und Stufen der Abstraktheit und Konkretheit: wenn nun der Inhalt, den ein Dichter oder Schriftsteller verkörpert, überwiegend in dem Bereich der abstrakten Vorstellungen verweilt, so ist es mit Dank zu begrüssen, wenn er aus diesem durch die metaphorische Rede hervorgeholt wird, wenn die Metapher ihn mit sinnlichem Leben ausstattet. Mit den sinnlichen Vorstellungen verknüpfen sich, wie wir gesehen haben, die Gefühle (das Wesen der ästhetischen Auffassung) weit leichter und lebendiger als mit den abstrakten, und daher muß die Norm der konkreten Anschaulichkeit auch auf die metaphorische Rede angewendet werden. Wenn Bismarck z. B. einfach gesagt hätte, daß sich die englische Politik im Kreise bewege und auf diese Weise keinen Nutzen bringe, so wäre das ein Ausdruck gewesen, der der ästhetischen Vorzüge ganz und gar ermangelte. Wenn er aber diesen Gedanken in die metaphorische Form kleidet und von der *Drehkrankheit der englischen Politik* redet, so veranschaulicht er ihn, ja, er veranschaulicht ihn durch ein entschieden drastisch wirkendes Bild, und an dieses veranschaulichende Bild schließen sich Gefühle von bestimmter ästhetischer Qualität an. Die Anschaulichkeit ist also eine unter vielen Eigenschaften, die der Rede ästhetische Gefühlswerte verleihen können; sie ist aber keine *conditio sine qua non*; sie gehört nicht zum Wesen der Metapher; unerläßlich ist sie nur dann, wenn es der Rede im übrigen an Anschauungswert gebricht.

Digitized by Google

So sehen wir, in welcher Weise die Lehre von den Normen der Poesie auf die metaphorische Apperzeption angewendet werden muß. In knappen Andeutungen muß ferner dargelegt werden, inwiefern die einzelnen objektiven und subjektiven Stilformen, die wir kennen gelernt haben, durch die metaphorischen Abschweifungen des Sprechenden gefördert oder gehemmt werden können. Hauptformen des objektiven Stils sind der idealisierende und der charakterisierende Stil der Auffassung sowohl wie der Darstellung. Diese verschiedenen Formen entstehen dadurch, daß der Dichter entweder mehr das ästhetische Ideal oder mehr die Wirklichkeit in seinen poetischen Gebilden herauskehrt; das ästhetische Ideal wird dargestellt, wenn der Dichter die Werte des Lieblichen, Schönen und Erhabenen beherrschend in den Mittelpunkt seiner Schöpfung rückt; die Schilderung der Wirklichkeit wird sich dagegen nicht scheuen, auch die Gegensätze dieser ästhetischen Werte, das Alltägliche, das Häßliche und das Niedrige, auf breiterem Raume zu entfalten. Die Bedeutung dieser Stilformen für die metaphorische Apperzeption läßt sich kurz dahin zusammenfassen, daß in den Metaphern und Gleichnissen nichts enthalten sein darf, was diesen Stilformen widerspricht, und daß alles willkommen zu heißen ist, wodurch sie die jeweils vorliegenden ästhetischen Zwecke unterstützen. Der Stil dehnt seine Herrschaft selbstverständlich auch auf das Gebiet der metaphorischen Rede aus. Die Metapher, sei sie nun so oder so geartet, trägt oft sehr wesentlich dazu bei, den Stil erst zu voller und saftiger Lebendigkeit zu erheben. Das ließe sich durch tausende von Beispielen belegen. Aber es wird nicht notwendig sein, durch Anführung solcher Beispiele den Gang der Untersuchung zu verlangsamen.

Genau in derselben Weise wie der objektive Stil kann nun auch der subjektive Stil durch die metaphorische Apperzeption bereichert und gehoben werden. Das rein Lyrische, das Pathetische, das Elegische, das Satirische und das Humoristische wird durch die Hilfsvorstellungen der Metaphern und Gleichnisse zu reinerem Ausdruck gebracht, und diese müssen sich dem herrschenden Stil dienend unterordnen, genau ebenso wie dies bei dem objektiven Stil der Fall sein muss. Genug,

Digitized by Google

wenn wir feststellen, daß die metaphorische Apperzeption auch nach dieser Richtung hin ihre eminent ästhetische Wirkung ausübt.

Und damit hätten wir auch unsere dritte Aufgabe, die ästhetische Bedeutung der uns hier beschäftigenden Erscheinungen abzuschätzen, erledigt. Wir sehen, die Poesie und die Rede überhaupt besitzen in dieser Apperzeptionsform ein Ausdrucksmittel, dem die andern Künste kein ähnliches an die Seite zu stellen vermögen. Ihre Fähigkeit, alle Gebiete des Vorstellungslebens im Fluge zu durcheilen, bekundet die Sprache hier in einer Herrlichkeit und Kraft wie bei keiner andern Gelegenheit in gleichem Maße. Ohne die metaphorische Apperzeption hört die Poesie auf, Poesie zu sein, und es hieße einem König die Krone rauben, wenn man sie dieses ihres köstlichsten Schmuckes entkleidete!

4. Die metonymische Apperzeption.

Als ein Seitenstück zur eigentlichen Metapher kann die Metonymie betrachtet werden. Auch bei ihr wird, wie bei der Metapher, in den Zusammenhang der Rede eine Vorstellung oder Vorstellungsreihe eingeflochten, die aus dem unmittelbaren Gebiet der „eigentlichen" Vorstellungen herausfällt und vielmehr als unerwartet, fremdartig, heterogen empfunden wird. Aber die heterogene Vorstellung ist andrer Art als bei der Metapher. Bei dieser wird eine Vorstellung zur Belebung des Ausdrucks herangezogen, die an sich fern liegt, aber durch partielle Übereinstimmung, also durch Ähnlichkeit, zur Übertragung in den Zusammenhang der Rede geeignet erscheint; eben hierdurch wird dem Denken eine weitere Perspektive eröffnet, tritt die ästhetische Bereicherung des Ausdrucks ein. Bei der Metonymie dagegen steht die Ersatzvorstellung zu der eigentlichen in einer räumlichen, zeitlichen oder logischen Beziehung; es ist keine Ersatzvorstellung, die aus einem ganz andern, wenn auch irgendwie vergleichbaren, Vorstellungskomplex entlehnt wird, sondern eine solche, die zu einer der Vorstellungen des Satzes in irgend einer Beziehung steht. Die Metapher beruht auf der Funktion der

Digitized by Google

Vergleichung, die Metonymie auf der Funktion der Beziehung. Der Ausdruck Metonymie (*μετωνυμία*) dient nicht zur Erklärung des Sachverhaltes: er bedeutet Namenvertauschung, Umnennung und weist nur ganz äußerlich auf die Stellvertretung eines Wortes durch ein anderes hin. Das Wesen liegt in der Beziehung von Ersatzvorstellung und eigentlicher Vorstellung; denn stets handelt es sich um einen Ersatz, niemals um eine Nebeneinanderstellung der eigentlichen und übertragenen, heterogenen Vorstellung (wie bei dem Gleichnis; z. B. *Perlen der Dichtung, Gold der Rede* usw.). Die räumliche Beziehung kommt etwa zum Ausdruck in Wendungen wie: *Die ganze Stadt kam ihm entgegen,* für: *viele Bewohner*; *der Wald singt das Lob des Herrn,* für: *die Vögel des Waldes*; *weiße höfliche Manschetten* (Heine), für: *weiße Manschetten der ganz in konventioneller Höflichkeit aufgehenden Menschen.* Die zeitliche Beziehung in Wendungen wie: *das 18. Jahrhundert begeisterte sich,* für: *die Menschen des 18. Jahrhunderts begeisterten sich*; *die Zukunft,* für: *die Nachkommen* usw. Unter den logischen Beziehungen sind besonders die Vertauschungen von Ursache und Wirkung beliebt; so heißt es etwa im „Faust": *im Tale grünet Hoffnungsglück,* d. h. es grünen Blumen, die das Glück der Hoffnung erwecken, bewirken, zur Folge haben; oder: *er pflanzt Schatten im Garten,* d. h. Bäume, die Schatten spenden; oder: *aus der Wolke flutet der Segen,* d. h. Regen, der Segen bewirkt; oder: *der blühende Fleiß der Felder,* d. h. die durch den Fleiß der Bebauer zu üppigem Flor gebrachten Felder. Immer ist hier die Wirkung statt der Ursache eingesetzt; das gleiche gilt von der Metonymie *graue Haare* für *hohes Alter* u. dgl. m. Und eben solche kausale Beziehung liegt vor bei dem Ersatz eines Produktes der Menschenhand durch den Stoff, woraus es geschaffen ist; z. B. *das Eisen* für: das Schwert, *der Purpur* für: das purpurne Gewand usw.

Eine Abart der Metonymie ist die Synekdoche (*συνεκδοχή* von *συνεκδέχεσθαι*), d. h. eigentlich das „Mitverstehen". Sie besteht in dem Ersatz des Teils durch das Ganze *(pars pro toto)*; z. B. *hundert Lanzen* für: hundert mit Lanzen bewaffnete Krieger, *dreißig Lenze* für: dreißig Jahre, *der Kiel* oder *der Mast* oder *das Segel* für: *das Schiff* u. dgl. m.

Digitized by Google

Auch die metonymische Apperzeption bewirkt eine ästhetische Bereicherung des Ausdrucks, aber eine verhältnismäßig spärliche: während die Metapher durch das Übergreifen in eine fremde Gesamtvorstellung eine oft weite Perspektive eröffnet, bleibt die Metonymie noch in der Nachbarschaft der homogenen Vorstellungen stehen und leitet nicht zu einem wesentlich abweichenden Vorstellungskreise hinüber. Gleichwohl trägt auch sie zur Belebung und Bereicherung des Ausdrucks bei.

5. Die symbolische Apperzeption.

Friedrich Vischer schreibt in seiner geistvollen Abhandlung über das Symbol[1]):

> Eine erschöpfende Behandlung des ganzen Gebiets von Begriffen, die hierher gehören, müßte endlich auch die Lehre von den Tropen und Figuren noch hereinziehen.

Durch die Behandlung des ganzen Gebietes, die ich hier in der Lehre von den ästhetischen Apperzeptionsformen versuche, kann in der Tat am ehesten Klarheit über den verwickelten Begriff des Symbols gewonnen werden, denn eine Erscheinung ist geeignet, die andere zu erläutern. Der Vergleich mit der beseelenden und mit der verwandelnden Apperzeption kann allerdings zum Verständnis des Symbols nichts beitragen, obwohl man gerade auch bei dem Symbol gelegentlich auf die Beseelung hingewiesen hat, vermutlich, weil man sie nicht klar genug von der Metapher trennte. Unzweifelhafte Symbole werden z. B. ausgedrückt, wenn man durch Überreichung von Salz und Brot kundgibt, daß der Gast sich als Herren des Hauses fühlen möge, oder wenn man den Halm für den Acker, das Zepter für die Herrschaft, den Anker für

---

[1]) Friedrich Vischer, Das Symbol (in den „Philosophischen Aufsätzen, Eduard Zeller zu seinem funfzigjährigen Doktorjubiläum gewidmet", S. 151—193; Leipzig 1887). — Man vgl. ferner: Johannes Volkelt, Der Symbolbegriff in der neuesten Ästhetik (Jena 1876), sowie Volkelts großes „System der Ästhetik" (München 1905—1910, Bd. 1—2), eine Fundgrube scharfsinniger und geistvollster Beobachtungen, in der auch der symbolischen Auffassung auf Schritt und Tritt Rechnung getragen wird.

Digitized by Google

die Hoffnung, die Zypresse für die Trauer, das Kreuz für den christlichen Glauben, den Löwen für die Großmut, die Schellenkappe für die ausgelassene Narrheit einsetzt usw. Was hat damit die Beseelung zu tun? Die geistige Betätigung, die zu ihrer Ausbildung führt, besteht darin, daß wir nichtmenschliche Dinge mit menschlichem Seelenleben ausstatten, und daß wir Vorgänge, die nach unserer verstandesmäßigen Erkenntnis mit geistigen Wesen nichts oder unmittelbar nichts zu tun haben, als von einem menschlichen oder menschenähnlichen Willen verursacht denken. So wird etwa der Winter als ein bärtiger Alter, der Frühling als ein glückstrahlender, kraftstrotzender Jüngling vorgestellt, man spricht von dem Zorn des Sturmwindes, von dem Klagen des Zephyrs, von dem Murmeln des Baches usw. Bei dem Symbol tritt keine entsprechende Tätigkeit ins Spiel; wir leihen dem Halm, dem Zepter, dem Kreuz usw. kein menschliches Leben. Wenn gleichwohl beide, Symbol und Beseelung, nicht selten zueinander in Beziehung gebracht worden sind, so geschah dies wohl nur deshalb, weil sie beide ästhetische Apperzeptionsformen sind, d. h. Auffassungsweisen, bei denen der Mensch zu Vorstellungen, die unmittelbar in sein Bewußtsein treten, andere, die er aus dem Schatze seiner subjektiven Anschauungen schöpft, hinzudenkt; er legt sein Ich in die Auffassung der objektiven Erscheinungen hinein und verändert und bereichert diese hierdurch. Das ist natürlich in hervorragendem Maße auch bei der symbolischen Apperzeption der Fall: ein Halm ist kein Acker, das Kreuz nicht das Christentum, der Anker nicht die Hoffnung; nur die menschliche Auffassung läßt sie zu solch tieferem Sinne erblühen.

Sehr viel näher steht das Symbol der Metapher. Bei ihr wird, wie wir gesehen haben, statt der eigentlichen Vorstellung eine uneigentliche, eine aus einem abseits liegenden Vorstellungsgebiete entlehnte, aber vergleichbare Vorstellung als Ersatz dargeboten; und ebendasselbe geschieht auch beim Symbol: die Vorstellungen von Halm, Anker, Kreuz, Zypresse usw. bringen einen Ersatz für etwas anderes, Reicheres, was eigentlich gemeint ist.

Aber das Verhältnis der eigentlichen und der Ersatzvorstellung ist bei der Metapher und bei dem Symbol sehr verschieden. Schon Vischer schreibt (S. 156):

Digitized by Google

Mag das Rätselartige im Symbole schwer und langsam, ja kaum ganz, oder leicht und schnell sich lösen, es folgt, daß in ihm eine Unangemessenheit liegt, wie Hegel es genannt hat.

Diese Erklärung deutet nach der richtigen Seite hin, aber sie ist doch viel zu unbestimmt. Bei der Metapher sind eigentliche und uneigentliche Vorstellung einander wohl angepaßt, die Ersatzvorstellung ist angemessen; Perlenreihen mögen für schöne Zähne, Rosen für blühende Wangen als angemessener Ersatz gelten. Dagegen ist ein solch adäquates Verhältnis nicht zwischen Halm und Acker, Zepter und Herrschaft, Anker und Hoffnung zu erkennen. Das Verhältnis ist vielmehr zweifellos unangemessen; wir müssen nur noch hinzufügen, in welcher Weise es unangemessen ist. Es liegt nun klar zutage, und diese Eigenschaft ist entscheidend für alle Arten der symbolischen Apperzeption, daß die symbolische Ersatzvorstellung nur ein geringfügiges Merkzeichen für etwas Großes, weit Ausgreifendes ist, daß Sinn und Bild hier weit auseinander klaffen, daß mit anderen Worten das Symbol eine Analogie-Vorstellung in verjüngtem Maßstabe ist.

Damit ist jedoch das Symbol noch nicht hinreichend charakterisiert. Ich sage: das Symbol ist eine Analogievorstellung in verjüngtem Maßstabe, nicht aber: eine Metapher in verjüngtem Maßstabe. Der Metapher liegt die Funktion der Vergleichung zugrunde. Damit soll durchaus nicht gesagt werden, daß die Metapher aus dem Gleichnis hervorgegangen sei; wir haben ja früher (S. 119f.) diese vielbeliebte Auffassung ausdrücklich abgelehnt. Der mephorisch (im engeren Sinne des Wortes!) Denkende (also eine Metapher, nicht ein Gleichnis Bildende) läßt vielmehr seine Gedanken aus dem Gebiete der eigentlichen Vorstellungen in ein anderes, mit jenem vergleichbares Gebiet hinüberwandern und läßt die eigentliche Vorstellung ganz ausfallen; beim Gleichnis dagegen stellt er die eigentliche und die uneigentliche Vorstellung ausdrücklich einander gegenüber. Immerhin liegt in dem einen wie in dem anderen Falle die Funktion der Vergleichung zugrunde; sie ist nur bei der Metapher noch nicht zum Abschluß gelangt, während sie bei dem Gleichnis in voller Klarheit abgeschlossen vorliegt; der Uebergang in das Gebiet vergleichbarer Vor-

Digitized by Google

stellungen ist bei der Metapher ausgeführt, nur die Brücke zu dem Gebiete der eigentlichen Vorstellungen ist noch nicht geschlagen worden; die Metapher ist ein potentielles Gleichnis, aber noch kein aktuelles. Daher dürfen wir sagen, daß auch bei ihr die Funktion der Vergleichung zugrunde liegt.

Fragen wir nun, ob auch dasselbe für die symbolische Apperzeption zutreffe, so müssen wir mit Nein antworten. Halm und Acker, Kreuz und Christentum, Hoffnung und Anker lassen sich nicht vergleichen. Vielmehr ist die geistige Funktion, die hier beim Symbol ins Spiel tritt, die der Beziehung. Ihrer haben wir früher bei der metonymischen Apperzeption gedacht: die Metonymie bietet Ersatzvorstellungen dar, die zu den eigentlichen Vorstellungen in einer räumlichen, zeitlichen oder logischen Beziehung stehen. Der Unterschied dieser beiden Funktionen, der Beziehung und der Vergleichung, wird in den Lehrbüchern der Psychologie und der Logik vielfach erörtert[1]). Die Beziehungen von symbolischen Vorstellungen wie Lorbeer für Ruhm, Rebe für Wein, Zypresse für Trauer, Löwe für Großmut, Kreuz für Christentum sind so einleuchtend, daß es sich nicht lohnt, dabei zu verweilen. So könnte denn wohl die Frage auftauchen, ob denn das Symbol nicht etwa, wenigstens in manchen Fällen, mit der Metonymie zusammenfalle; insbesondere die Synekdoche (Kiel für Schiff, Lanzen für Krieger usw.) könnten zu Symbolen wie Halm für Acker, Traube für den Weinstock usw. in eine bedenkliche Nähe rücken. Aber der Größenunterschied zwischen den Ersatzvorstellungen hüben und drüben bleibt doch sehr erheblich: das Symbol gibt eben eine Ersatzvorstellung in verjüngtem Maßstabe, die Metonymie nicht. So können wir zusammenfassend sagen, daß das Symbol ein durch die Funktion der Beziehung gewonnener Ersatz für eine Vorstellung von unendlich viel weiterem, ja in vielen Fällen kaum erschöpfbarem Inhalt ist.

Nun bleibt aber noch die Frage offen: wie werden die Symbole gewonnen? Kann wohl ein jeder beliebig und in

---

[1]) Vgl. z. B. Wundt, Grundriß der Psychologie, S. 296 ff. (3. Aufl., Leipzig 1898).

Digitized by Google

unbeschränktem Maße neue Symbole bilden, so wie der Schöpfung neuer Beseelungen, Metaphern und Metonymien keine Grenzen gesetzt sind? Schon die Tatsache, daß das Verhältnis von eigentlicher und uneigentlicher Vorstellung bei dem Symbol ganz anders ist als bei den zuvor besprochenen Apperzeptionsformen, läßt dies fraglich erscheinen. Wenn der Sinn das Bild so weit überragt, wie das bei dem Symbol der Fall ist — wird es dann bei gehäufter Anwendung von Symbolen überhaupt noch möglich sein, sich verständlich zu machen? In der Tat sind die Entstehungsbedingungen der überwiegenden Mehrheit der Symbole ganz besonderer Art: sie beruhen nicht auf einer Betätigung des Einzelbewußtseins, sondern des Gesamtbewußtseins; sie sind Merkzeichen, über deren Bedeutung man sich in einem bald kleineren, bald größeren Kreise der menschlichen Gemeinschaft geeinigt hatte. Die erste und wichtigste Hauptform der Symbole können wir daher als konventionelle Symbole bezeichnen. Wenn z. B. die Alten bei Gastgelagen über den Sitzen der Gäste eine Rose als Symbol der Verschwiegenheit anbrachten, wovon noch jetzt die Redensart *etwas sub rosa sagen* erhalten geblieben ist, so beruhte dieser Brauch durchaus auf Konvention, und das Symbol wird unverständlich, sobald die Kenntnis des Brauches schwindet. Ähnlich liegt es in vielen anderen Fällen, und die stilistische Untersuchung wird wesentlich darauf hinausgehen können, festzustellen, ob ein Schriftsteller oder Dichter sich der konventionellen Symbole in reichem Maße bedient, und ob er neben den allbekannten vielleicht auch noch solche, die bereits halb verdunkelt sind, aufgreift. So sind z. B. die Tiere in den Wappen der einzelnen europäischen Staaten noch allbekannte Symbole, und Platen durfte sicher sein, daß folgende Worte seiner Ode „Kassandra“ ohne weiteres verstanden würden:

> Zwar der Hahn kräht, aber er weckt die Welt nicht;
> Selbst des Einhorns Stachel vielleicht zersplittert:
> Adler Deutschlands, doppelter, kreise wachsam,
> Schärfe die Klau'n dir.

[1]) Sämtliche Werke, hg. von M. Koch und E. Petzet, Bd. 4, S. 89 (Leipzig, o. J. [1910]).

Digitized by Google

Viel deutlicher drückte sich Heine aus, wenn er, bald nach dem Ausbruch der Juli-Revolution, in seiner Einleitung zu „Kahldorf über den Adel“ (Werke, Bd. 7, S. 280) schrieb:

Der gallische Hahn hat jetzt zum zweiten Male gekräht, und auch in Deutschland wird es Tag.

Aber derselbe Dichter, der sich als treuer Schüler des Volksliedes (das Volkslied ist sehr reich an Symbolen) in seinen Versen auch dieses Stilmittels gerne bedient, er scheut doch keineswegs davor zurück, auch solche Symbole zu verwerten, deren Sinn schon stark verdunkelt ist. So findet sich im „Buch der Lieder“ („Lyrisches Intermezzo“, Nr. 62) folgendes Lied:

Am Kreuzweg wird begraben,
Wer selber sich brachte um;
Dort wächst eine blaue Blume,
Die Armesünderblum'.

Am Kreuzweg stand ich und seufzte;
Die Nacht war kalt und stumm.
Im Mondschein bewegte sich langsam
Die Armesünderblum'.

Das Gedicht ist schwer zu verstehen, und zwar deshalb, weil das Symbol der Armensünderblume nur noch wenigen bekannt ist: es bedeutet unglückliche Liebe. Von unglücklicher Liebe handelt auch jener Liederzyklus Heines, und an jener Stelle verbohrt er sich in den Gedanken, daß nur noch Selbstmord ihm Befreiung von seinen Leiden bringen könne. Ja, in seiner aufgeregten Phantasie sieht er die Schreckenstat schon ausgeführt und träumt weiter davon, wie sein Leichnam dort eingescharrt werde, wo die Selbstmörder begraben werden; und hier läßt er nun die Armesünderblume erblühen, die da allen sagen könnte, was ihn in den Tod geführt hat.

Eine sehr merkwürdige Entwickelung hat der Symbolbegriff in der Religionswissenschaft erfahren. Die Taufe, das Ringetauschen am Altar, die Priesterweihe sind symbolische Handlungen, und wenn aus dem Abendmahl das Symbol herausgedeutet worden ist und Leib und Blut Christi wörtlich verstanden werden, so ist das gewiß ein sekundärer Vorgang. An den Symbolen erkannten sich die Anhänger der alten

Digitized by Google

christlichen Lehre. Von diesem Punkte aus hat sich dann der besondere theologische Sinn des Wortes Symbolik entwickelt: unter ihr versteht man die Lehre von den Symbolen der Kirche und weiter von dem für sie maßgebenden Bekenntnis; Symbolik ist Bekenntniskunde, die symbolischen Bücher sind diejenigen, in denen die kirchliche Gemeinschaft ihr Bekenntnis festgelegt hat. Alle dies berührt uns hier nicht, aber es mag doch erwähnt werden, wie nahe der besondere theologische Sinn des Wortes Symbol ursprünglich mit dem Begriff, um dessen Erkenntnis wir uns hier bemühen, verwandt war.

Ungemein reich waren die konventionellen Symbole in den Bräuchen der alten Handwerkerzünfte, wie uns denn überhaupt so manches in dem deutschen Leben der Vorzeit von anheimelnder Poesie erfüllt zu sein scheint, weil es beseelt ist von symbolischem Inhalt. Zugleich aber zeigt uns dieser Hinweis, wie so mancher andere, der vorausging, daß sich die symbolische Apperzeption keineswegs nur der Wortsprache bedient, sondern sich mannigfaltig auch in Handlungen und allerlei sinnlich wahrnehmbaren Abzeichen verrät, worauf wir noch einmal zurückkommen werden.

Neben den konventionellen Symbolen, die auf Uebereinkunft der Menschen beruhen, gibt es auch individuelle, d. h. solche, die jeweils von einem einzelnen Dichter geschaffen werden. Ein Dichter kann den Gebilden seiner Kunst einen symbolischen Nebensinn verleihen, den er in seiner Darstellung derart durchschimmern läßt, daß er den Lesern und Hörern ohne Schwierigkeit verständlich wird. Er ist nicht in der glücklichen Lage wie der, der sich der konventionellen Symbole bedient und einfach ein Merkzeichen für einen weiteren Sinn einsetzt, das allen, an die er sich wendet, bekannt sein muß. Nein, er muß sich deutlicher zu verstehen geben, und doch darf er auch seine Absichten nicht in klaren Worten verraten. Bei den individuellen Symbolen ist der höhere Sinn, auf den sie verweisen, immer nur eine wertvolle Zugabe, aber das poetische Gebilde muß auch ohne sie noch ästhetisch reizvoll bleiben. So kann man unter Umständen dem gesamten Wirken bestimmter Personen der Poesie einen symbolischen

Digitized by Google

Nebensinn unterlegen: man kann etwa in Mephisto die im Zerstören sich kundgebende Kraft, in Richard III. den verbrecherischen Ehrgeiz, in Romeo und seiner Geliebten die alle Schranken der Welt mißachtende Liebe, in Rautendelein die jenseits von Gut und Böse sich entwickelnde naive Natur des Menschen erkennen, ja, man wird mit jeder wahrhaft bedeutenden Gestalt einen solchen symbolischen Sinn verbinden dürfen, einen Hinweis auf ein Höheres und Allgemeineres, einen Hinweis auf die, zahlreichen Einzelerscheinungen zugrunde liegenden schaffenden Kräfte des Lebens. Dabei wird dieser allgemeinere Sinn oft etwas Verschwebendes und Unbestimmtes haben; es wird in vielen Fällen schwer sein, in klaren Worten anzugeben, eine wie große Fülle von bedeutsamen Nebengedanken hinzugefügt werden soll, und in den dunkleren Sphären des Bewußtseins wird sich manches regen, was sich wohl in Gefühlen, doch noch nicht in klaren Vorstellungen geltend macht, aber trotz solcher Unklarheit einen keineswegs zu unterschätzenden Faktor unseres Seelenlebens bildet. Mit einem Worte: diese individuelle Symbolik zeichnet sich dadurch aus, daß ihre Vorstellungen bis weit in die Ferne hinüberstrahlen und hier eine nicht genauer zu begrenzende Fülle geistigen Lebens ins Spiel setzen. — Unter den modernen Dichtern hat sich keiner in so hohem Maße durch diese individuelle Symbolik ausgezeichnet wie Henrik Ibsen. Er, der Realist, hat doch auch eine ausgeprägte Vorliebe für die Darstellung mystischer Regungen, und diese, jedoch auch andere Seeleninhalte, gibt er gerne durch Symbole zu erkennen. So ist z. B. in der „Frau vom Meere“ Ellidas fast übertriebene Sehnsucht nach dem Meere der symbolische Ausdruck für ihr unbegrenztes Freiheitsverlangen. Der physische Schwindel, der es dem Baumeister Solness unmöglich macht, einen hohen Turm zu ersteigen, ist ein symbolisches Anzeichen für das Gefühl der schwächlichen Gewissensbisse, das ihm in seinem scheinbaren Uebermenschentum zurückgeblieben ist. In der „Wildente“ ist der angeschossene und auf den Grund getauchte Vogel, der aber durch den Hund vom Grunde emporgeholt worden ist und nun, in einer elenden Bodenkammer genährt, ein Scheindasein führt, bei dem er

Digitized by Google

dick und fett wird — diese Wildente ist das Symbol für herabgekommene Menschen wie der alte Ekdal, die sich in einer kümmerlichen und niedrigen Sphäre doch noch ein erträgliches Dasein zu führen einbilden. In den „Gespenstern" wird nicht nur die Liebelei Oswalds mit Regine als eine gespenstische Wiederholung von dem unsauberen Liebesverhältnis seines Vaters, des Leutnants Alving, zu dem Dienstmädchen Johanne hingestellt, sondern die Gespenster sind die ererbten konventionellen und niederdrückenden Anschauungen der Vergangenheit, durch die alle echte und anspornende Lebensfreude entartet. Am weitesten geht Ibsen in den symbolischen Nebengedanken in seinem letzten Drama „Wenn wir Toten erwachen": hier ist fast auf Schritt und Tritt zu dem, was unmittelbar ausgedrückt wird, eine symbolische Nebenbedeutung zu ergänzen, wodurch der Dialog etwas Unruhiges und Dunkles gewinnt, was vielen den Genuß dieses Stückes erschwert.

Oft ist die Frage aufgeworfen worden, wodurch sich das Symbol von der Allegorie unterscheide. Diese Frage kann nur beantwortet werden, wenn wir die beiden Arten von Symbolen, die wir kennen gelernt haben, die konventionellen und individuellen, voneinander gesondert halten. Aber auch dem Worte Allegorie wohnt ein verschiedener Sinn inne, und auch hier müssen wir zwei Hauptbedeutungen auseinander halten. Des einen Sinnes haben wir bereits bei der beseelenden Apperzeption gedacht (S. 106ff.): die Allegorie besteht in der Personifikation abstrakter Begriffe; so können etwa die Tugend, der Glaube, die Gerechtigkeit, die Hoffnung als allegorische Figuren vorgestellt werden. Fragen wir nun, wie sich diese Art der Allegorie von den beiden Formen des Symbols, die wir besprochen haben, unterscheide, so dürfen wir die konventionellen Symbole ohne weiteres ausscheiden, da wir ja gesehen haben, daß sie mit der beseelenden Apperzeption, auf denen die Allegorie beruht, nichts gemein haben. Etwas anders liegt es aber mit den individuellen Symbolen. Wir haben soeben festgestellt, daß die Dichter den Figuren ihrer Dichtung nicht selten symbolischen Wert verleihen, daß in Gestalten wie Mephisto, Richard III., Rautendelein usw. ein Sinn hineingelegt ist, der über das unmittelbar Gegebene

Digitized by Google

hinaus in eine unendliche Ferne weist. Lassen sich solche Gestalten mit allegorischen Figuren wie die Hoffnung, die Gerechtigkeit usw. vergleichen? Es mag wohl Fälle geben, wo sich individuell symbolische und allegorische Gestalten nicht auf den ersten Blick leicht voneinander scheiden lassen. So hat man gelegentlich behauptet, die Helena im zweiten Teile von Goethes „Faust" verflüchtige sich zur bloßen Allegorie, denn das sei ja gar nicht die herrliche Figur der griechischen Sage, sondern der Geist des Hellenentums, und auch Euphorion sei bloß allegorisch als die Verschmelzung des griechischen und germanischen Geistes zu deuten. Ich halte beide Auffassungen für verkehrt und lehne sie entschieden ab; aber wir wollen sie einmal gelten lassen: ist dann nicht ohne weiteres klar, daß mit dieser allegorischen Deutung zugleich ein sehr ungünstiges Werturteil abgegeben werden soll? Wenn dem aber so ist, so ist auch die Grenze zwischen symbolischen Ausstrahlungen bedeutender dichterischer Gestalten einerseits und allegorischen Figuren andererseits scharf und unzweideutig gezogen; denn wer wagte es, solch tief geschaute Charaktere wie Mephisto, Richard III., Romeo, Rautendelein usw. nörgelnd herabzusetzen? Der Unterschied ist der, daß die Allegorie in der Regel ein dürftiges Bild für einen abstrakten Begriff gibt, die individuell symbolische Ausstrahlung dagegen zu lebensvollsten Gestalten einen Zusatz geistigen Lebens bietet, der sie zu den höchsten Höhen des Gedankens erhebt. Die Grenze ist außerordentlich scharf zu ziehen.

Das Wort Allegorie wird aber noch in einem zweiten, wesentlich abweichenden Sinne angewendet, und wir müssen noch fragen, wie sich dieser zu den beiden Arten der konventionellen und individuellen Symbole stellt. Da gilt es nun freilich zunächst einer Definition des Begriffes Allegorie mit Entschiedenheit entgegenzutreten, die sich merkwürdigerweise bis auf unsere Tage in Ansehen erhalten hat. Brinkmann sagt in seinem früher erwähnten Werke über die Metapher (S. 26 ff.), daß Wendungen wie die Schillersche: *Nacht muß es sein, wenn Friedlands Sterne strahlen,* oder die bekannte Stelle aus dem „Tasso":

Digitized by Google

Beschränkt der Rand des Bechers einen Wein,
Der brausend wallt und schäumend überschwillt?

als Allegorien aufzufassen seien. Und leider stehen ihm scharfsinnigere Männer als er zur Seite. Für uns unterliegt es aber gar keinem Zweifel, daß diese Wendungen als ausgeführte Metaphern zu betrachten sind (vgl. S. 120). Die Dichter sind hier aus dem Gebiete der eigentlichen Vorstellungen in dasjenige vergleichbarer Analogievorstellungen übergegangen, und in dem Zusammenhange der Rede kann keinen Augenblick ein Zweifel darüber bestehen, was eigentlich gemeint war. Die metaphorische Apperzeption macht sich in aller Deutlichkeit geltend. Diese Art ausgeführter Metaphern müssen wir scharf von der Allegorie trennen.

Die Etymologie des Wortes Allegorie hilft uns, wie in manchen anderen Fällen (man denke nur an die Etymologie des Wortes *Stil*, S. 2 f.), auch nicht zu einer befriedigenden Erklärung der Sache: die beiden Begriffe *ἄλλος* und *ἀγορεύειν* besagen nur, daß etwas anderes gesagt werde als gemeint ist, und das ist bei der Metapher, der Metonymie und dem Symbol genau ebenso der Fall. Nur der Hinweis auf das *ἀγορεύειν* deutet auf einen Unterschied zum *σύμβολον*, zum Symbol, das ja nicht auf die Wortsprache beschränkt ist, sondern auch in Handlungen und Gegenständen, die als Merkzeichen dienen, zum Ausdruck kommen kann und auch tatsächlich mit Vorliebe zum Ausdruck gebracht wird. Die Allegorie in dem Sinne, der uns hier beschäftigt, wird immerhin, ebenso wie die Metapher, auf die Funktion der Vergleichung zurückzuführen sein: der Redende setzt Vorstellungen ein, die er seinerseits in vergleichender Analogie denkt zu denen, die er wirklich ausspricht. Die Funktionen der Beseelung und der Beziehung treten dagegen nicht ins Spiel. Indessen die vergleichende Funktion wirkt ganz anders als bei der Metapher und dem Gleichnis: bei diesen ist die Verbindung zwischen der eigentlichen und der uneigentlichen Vorstellung immer organisch vermittelt und leicht überschaubar. Bei dem Gleichnis, wo die Brücke zwischen beiden ausdrücklich geschlagen wird, versteht sich dies ganz von selbst; aber auch über den eigentlichen Sinn der Metapher, insbesondere auch

Digitized by Google

der ausgeführten Metapher, besteht im Zusammenhange der Rede niemals ein Zweifel, selbst dann nicht, wenn die Metapher dazu dient, einen noch nicht ganz erschlossenen Gedanken zu versinnlichen (vgl. S. 117f.). Sehen wir z. B. die eben angeführten Beispiele aus dem „Wallenstein" und aus dem „Tasso" an, so ist ganz klar, worauf der Redende hinauswill. Anders steht es bei der Allegorie: bei ihr wird der Nebensinn zu der unmittelbar ausgedrückten Vorstellung durch den Verfasser (und leider Gottes auch oft durch den Interpreten!) willkürlich und gewaltsam untergelegt, und die Folge davon ist, daß er nur schwer verstanden wird. Die unmittelbar gegebenen Vorstellungen würden vollkommen befriedigen; aber der Auffassende sieht sich durch irgendwelche Motive bestimmt, sie wegzudenken und einen ganz anderen Sinn an ihre Stelle zu setzen. Das ist ein von der metaphorischen Apperzeption durchaus abweichendes Verfahren; durch sie wird ja im Gegenteil eine möglichste Bereicherung und Vertiefung des Gedankens, der eigentlich ausgedrückt werden soll, erstrebt. Das ἄλλος in dem Begriffe Allegorie ist etwas Fremdartiges. Und in der Tat an dieses Fremdartige und Frostige denken wir immer in erster Linie, wenn wir von Allegorien sprechen; man vergegenwärtige sich nur einmal den heillosen Unsinn, den die Theologen der nichtkritischen Richtung durch ihre allegorische Interpretation in manche der heiligen Bücher hineingelegt haben! Und auch die Ästhetiker vergangener Jahrzehnte haben in dieser Hinsicht schwer gesündigt.

Wie stellt sich nun dieser zweite Begriff der Allegorie zu den beiden Formen des Symbols, die wir kennen gelernt haben? Die konventionellen Symbole sind innerhalb der Gemeinschaft, in der sie aufgekommen sind, allgemein bekannt, und sie sind mit geheimnisvollem Zauber umwoben: es erscheint fast ungeheuerlich, sie mit den fremdartigen und frostigen Nebenvorstellungen der Allegorie in Beziehung zu bringen. Jene sind ein Produkt des Gesamtbewußtseins, diese beruhen auf gewaltsamen Ansprüchen des Individualbewußtseins. Eher können diese konventionellen Symbole dann in eine gewisse Nähe zur Allegorie geraten, wenn sie bereits verdunkelt sind und von vielen nicht mehr verstanden werden. Und doch,

Digitized by Google

man denke an das Beispiel, das wir vorhin (S. 144) für diese Art verdunkelter Symbole anführten, an die Armesünderblume bei Heine, und man fühlt ohne weiteres den Unterschied gegenüber der Allegorie heraus: das konventionelle Symbol bleibt doch immer ein Erzeugnis des Gesamtbewußtseins und behält als solches einen Duft und Reiz, der von der Allegorie niemals erreicht wird. So bleibt doch auch in diesem Falle ein großer Unterschied bestehen.

Aber die individuellen Symbole? Ihnen fehlt dieser Vorzug, der die konventionellen so ehrfürchtig erscheinen läßt. Vielleicht rücken doch sie in nahe Nachbarschaft zur Allegorie. Da macht sich nun noch ein anderer Unterschied geltend, auf den wir schon früher aufmerksam geworden sind: der symbolische Nebensinn ist nicht fest umgrenzt; er läßt sich nicht verstandesmäßig in klaren Worten ausschöpfen; er besteht oft in einer Zutat geistigen Lebens, die in unendliche Ferne ausstrahlt. Dagegen ist der Inhalt der allegorischen Nebenvorstellungen verstandesmäßig fest umschrieben; er besteht in einem nüchternen abstrakten Gedanken; er läßt sich in einer nackten Formel zusammenfassen. So bleiben auch hier die beiden Auffassungsweisen scharf getrennt. Man denke etwa an das tiefsinnige Symbol, das Richard Wagner in dem Ring des Nibelungen aufgestellt hat: in ihm ist der Fluch, den die Sucht nach Gold und irdischem Glück über den Menschen bringt, in wirksamer Weise verkörpert; viele schweifende Gedanken, oft nur halb bewußt, leiten uns hinüber zu einem mächtigen Problem des Lebens. Niemand würde darauf verfallen, hier von einer Allegorie zu sprechen, obwohl doch die Gegner dieses Meisters vor keiner Verzerrung seiner Kunst zurückzuschrecken. Ähnlich ist bei Grillparzer das Goldene Vlies als ein tiefsinniges Symbol verstanden. Und wie steht es mit der berühmten Eingangsschilderung von Dantes „Inferno"? Gewiß, Dante hat als ein Sohn seiner Zeit der Allegorie Tür und Tor geöffnet. Aber wie haben wir jenen Eingang aufzufassen? Er erzählt, daß er *nell' mezzo del cammin di nostra vita*, d. h. im Alter von 35 Jahren, sich in einem dunklen Walde befunden habe, in dem ihm drei Tiere, ein Panther, ein Löwe und eine Wölfin begegnet seien: unter dem Panther

Digitized by Google

verstand er Florenz, wo sich, wie die Farben auf dem Felle des Panthers, zwei Gegensätze, zwei Parteien, die der *Bianchi* und der *Neri*, der Weißen und der Schwarzen, gegenüberstanden; unter dem Löwen Carl von Valois, der den Löwen in seinem Wappen führte; unter der Wölfin die Hierarchie und außerdem die der Hierarchie Vorschub leistende Partei der Welfen. Von diesen Vorstellungen, deren sich Dante bedient, mochte vielleicht der Löwe als konventionelles Symbol von den Zeitgenossen des Dichters ohne weiteres verstanden werden, sowie wir etwa das Einhorn, den Hahn, den Doppeladler schnell zu deuten wissen. Aber die anderen Gebilde waren individueller Art. Sind sie als Symbole oder als Allegorien zu nehmen? Mich dünkt: das letztere wird richtig sein. Und zwar deswegen, weil die von dem Dichter eingesetzten Vorstellungen des Panthers usw. an sich, d. h. ohne die Nebenvorstellung, die mit ihnen zu verbinden ist, einen sehr wenig befriedigenden Sinn geben. Anders ist es mit dem Nibelungenring und mit dem Goldenen Vlies: wer den Nebensinn dieser Gegenstände nicht versteht, wird nicht viel verlieren; die Vorstellung des Ringes und des Vlieses ist vollkommen genügend, um den tiefsten Genuß der Dichtung aufkommen zu lassen. Dagegen kann der Leser des „Inferno“ mit den drei Bestien an sich herzlich wenig anfangen, sie bedeuten ihm wenig; man kann nicht sagen, daß der Nebensinn in Ausstrahlungen bestünde, die sich an den schon an und für sich befriedigenden Hauptsinn, den Sinn der unmittelbar ausgesprochenen Vorstellungen, anschlössen. Und das ist doch sonst bei dem individuellen Symbol immer der Fall. Immerhin bedarf es wohl manchmal, und so auch hier, einer sorgfältigen Überlegung, um festzustellen, ob man es mit einem individuellen Symbol oder mit einer Allegorie zu tun hat, wie ja denn auch in unserem Beispiele der Löwe als eine symbolische Hilfsvorstellung der im ganzen allegorisch zu deutenden Darstellung anzusprechen ist. Derartiges ist nicht selten: auch den Allegorien der ersten Art, über die wir uns verständigt haben, den personifizierten Begriffen, werden nicht selten symbolische Zutaten beigegeben, um sie überhaupt verständlich zu machen. So wird etwa die Gerechtigkeit durch die

Digitized by Google

Symbole der Wage und der Binde vor den Augen kenntlich gemacht, die Hoffnung durch den Anker ihr zur Seite u. dgl. m. Es gibt also Gebilde, in denen Allegorie und Symbol vereint vorliegen, und so mag es auch nicht wunderbar erscheinen, daß es solche gibt, bei denen man im ersten Augenblick zweifeln kann, ob man sie der einen oder der anderen Form zurechnen soll. Bei genauerem Zusehen wird jedoch die Entscheidung nicht schwer fallen.

Alles in allem hoffen wir auch hier scharfe Grenzlinien erkannt und den Gefahren einer unklaren Terminologie, unter denen unsere Wissenschaft leidet, entgegengetreten zu sein.

Symbolische Obertöne und Ausstrahlungen können auch durch die bloße Form erzielt werden. Die musikalischen Klänge der gebundenen Rede, bis zu einem gewissen Grade auch die der ungebundenen, können Gefühle in uns auslösen, die nicht nur denen, die der Inhalt anregt, parallelgehen, sondern noch über sie hinausweisen. Die Sprachmelodie, der Rhythmus, die mannigfaltigen Wirkungen der Onomatopöie kommen hier in Betracht. In tollster Weise wurde diese musikalische Instrumentation im 17. Jahrhundert, namentlich durch die Dichter des pegnesischen Blumenordens und in erster Linie durch Johann Klaj, ausgebildet; man ist erstaunt welche Klänge sie unserer deutschen Sprache abzulocken verstanden, und wenn einmal einige entbehrliche Wörter oder unter Umständen auch einige recht unsinnige mit eingeschmuggelt werden, damit nur das Donnern oder Seufzen recht ausdrucksvoll hervortrete, so gibt es hierzu manche Parallelen aus der Dichtung der neuesten Zeit. In verständiger Weise haben alle guten Dichter die musikalischen Reize der Sprache und ihre symbolische Wirkung auszunutzen verstanden; man denke etwa an Goethes „Hochzeitslied“. Sehr viel weiter gingen die Romantiker, welche insbesondere die Symbolik der einzelnen Sprachlaute, vor allem der Vokale, anpriesen und ausbeuteten, und ihnen sind viele der Modernen gefolgt, wie z. B. Heine. Besonders kühn hat der Vollender der romantischen Bestrebungen, Richard Wagner, in dem Gesang seiner Rheintöchter die Lautsymbolik verwendet; seine Worte:

Digitized by Google

Weia! Waga!
Woge, du Welle,
Walle zur Wiege!
Wagalaweia!
Wallala weiala weia!

wurden seiner Zeit von nüchternen Lesern mit ungeteilter Heiterkeit aufgenommen und haben sich doch, gehoben von sonnigsten Tönen, längst bei vielen in ihrem reichen Stimmungshauch bewährt. — Unsere neuesten Lyriker knüpfen wohl nur zum geringsten Teile an ihn an; sie sind vielmehr von den französischen Symbolisten beeinflußt, und ihre Bestrebungen hängen auch mit solchen auf dem Gebiete der bildenden Kunst eng zusammen. Stephan George, Richard Dehmel, Heinrich Hardt und einige andere haben diesen Symbolismus der Form weitergebildet und zum Teil nicht ohne Glück. — Doch ich kann hier auf ihn nicht genauer eingehen; erst in dem Kapitel „Metrik" werden viele der Fragen erörtert werden, die die Voraussetzung zum Verständnis dieser Dinge bilden.

Der poetische Drang, die Erscheinungen des Lebens durch symbolische Auffassung zu adeln, in allen Vorgängen des Lebens Ausstrahlungen des Ewigen zu erblicken, ist dem Menschen tief eingeboren; die individuelle Symbolik berührt sich auf diese Weise eng mit der zur höchsten Lebenswahrheit gesteigerten metaphorischen Apperzeption Goethes (vgl. S. 132 f.), von der das Wort gilt:

Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis.

Während es aber für die metaphorische Apperzeption die Regel bildet, daß sie die Verbindung von einer Erscheinung des Lebens zur anderen, also zwischen unmittelbar vergleichbaren Vorstellungen, herstellt, verknüpft das Symbol die einzelne Vorstellung immer mit Vorstellungen von weit ausgreifender Bedeutung, zumeist mit den abstrakten Ideen, die wir als die Beherrscherinnen des Lebens auffassen.

6. Die antithetische Apperzeption.

Von der symbolischen zur antithetischen Apperzeption ist ein weiter Schritt; die eine kann der anderen an Wert

Digitized by Google

und Bedeutung nicht entfernt gleichgestellt werden; und doch kann auch die glücklich geformte Antithese den Stil reizvoll erhöhen. Auch sie bereichert und vertieft die Rede, auch sie ist ein Erzeugnis der ästhetischen Apperzeption. Sie entsteht dann, wenn der Dichter oder Schriftsteller zu einer Vorstellung oder einer Vorstellungsreihe, die in sein Bewußtsein tritt, ihren Gegensatz hinzudenkt und sie hierdurch in ihrer Eigenheit schärfer heraushebt, erläutert und klärt. Wir wir uns etwa einen schwarzen Gegenstand dadurch besonders deutlich machen, daß wir ihn in die unmittelbare Nachbarschaft eines weißen bringen, ebenso können wir einem Gedanken durch die Antithese eine Beleuchtung geben, die ihn aus dem Fluß unserer Vorstellungen bedeutsam emportauchen läßt. Diese antithetische Apperzeption ist mit keiner der zuvor besprochenen Apperzeptionsformen zu vergleichen, sie bildet eine klar abgegrenzte Art für sich. Immerhin läßt sie sich zu der metaphorischen Apperzeption in eine gewisse Parallele bringen. Diese beruht auf der Funktion der Vergleichung, sie bringt Vorstellungen miteinander in Verbindung, die irgendeine Ähnlichkeit aufweisen, Vorstellungen, die durch ein *tertium comparationis* zueinander in Beziehung gesetzt werden können. Auch die Antithese bindet nicht beliebige Begriffe aneinander; disparate Begriffe wie etwa Tugend und Leder bilden keinen Kontrast; hierzu sind vielmehr nur solche Begriffe dienlich, die beide einem gemeinsamen Oberbegriff untergeordnet werden können. Es muß also auch bei der Antithese immer noch eine gewisse Ähnlichkeit vorliegen, und insofern darf sie der Metapher an die Seite gestellt werden. Ihre Wirkung dringt allerdings nicht entfernt so tief wie die der metaphorischen Apperzeption. Diese verschmilzt die unmittelbar gegebene Vorstellung mit dem Golde subjektiver Lieblingsvorstellungen; der Sprechende zieht sie hierdurch gleichsam in den innersten Bezirk seiner Seele hinein. Das geschieht nicht durch die antithetische Apperzeption; sie ist objektiver, verstandesmäßiger, sie läßt den Gegenstand an seinem Orte stehen, zieht ihn nicht in den Bezirk subjektiver Lieblingsvorstellungen hinein, und rückt ihn nur durch den Kontrast in eine Beleuchtung, die uns fesselt, uns zum Verweilen zwingt und ästhetisch befriedigt.

Digitized by Google

Alle Begriffe, die zur Bildung von Antithesen geeignet sein sollen, müssen, wie wir gesagt haben, einem umfassenderen Begriffe gemeinsam untergeordnet werden können. Hierzu sind aber Begriffe verschiedener Art fähig. So sind etwa groß und klein, Bruder und Schwester, Italiener und Spanier, Nord und Nordwest samt und sonders zur Bildung von Gegensätzen geeignet, aber sie fallen nicht unter dieselbe Kategorie.

Es kann nämlich die Stellung, welche die Begriffe innerhalb des umfassenderen übergeordneten Begriffes zu einander einnehmen, vierfach verschieden sein [1]). Erstens können die Begriffe innerhalb der fraglichen Grenzen in beliebiger Weise voneinander getrennt sein; dies ist z. B. der Fall bei den Begriffen Italiener und Spanier: über die Art, wie diese Begriffe zu einander geordnet sind, wird nichts ausgesagt; ebenso gut lassen sich Deutsche und Franzosen, Franzosen und Engländer gegenüber stellen, sie und andere gehören unter den gemeinsamen Begriff europäische Völker. Solche beliebig nebengeordnete Begriffe heißen disjunkte Begriffe.

Zweitens können die nebengeordneten Begriffe eine Wechselbeziehung ausdrücken; so z. B. in Bruder und Schwester, Meer und Land usw.: sie heißen korrelate Begriffe. Wie bei ihnen ein bestimmtes, nicht, wie bei den disjunkten Begriffen, ein beliebiges Verhältnis vorliegt, so auch drittens bei den konträren Begriffen: sie bezeichnen innerhalb des umfassenderen Begriffes, dem sie beide untergeordnet sind, den denkbar größten Unterschied; so etwa in gut und böse, weiß und schwarz, groß und klein usw. Am wenigsten belangreich für uns ist die vierte Gruppe, die der kontingenten Begriffe, die auch in einem bestimmten Verhältnis zu einander stehen, und zwar in dem des denkbar kleinsten Unterschiedes; zu ihnen gehören Begriffe wie Nord und Nordwest u. ä.

Die Frage ist nun, ob alle diese Gruppen nebengeordneter Begriffe zur Bildung von Antithesen geeignet sind oder etwa nur ein Teil von ihnen. Hier zeigt der erste Blick auf eine, wenn auch begrenzte Anzahl von Beispielen, daß die konträren und die korrelaten Begriffe für die antithetische Apperzeption

[1]) Vgl. Wundt, Logik, Bd. 1, S. 134 (2. Aufl., Stuttg. 1893).

Digitized by Google

weitaus am wirksamsten sind, daß aber auch disjunkte Begriffe vielfach und unbedenklich von ihr verwendet werden. Es wird sich kaum empfehlen, die Antithesen disjunkter, korrelater und konträrer Begriffe in der stilistischen Analyse stets durchweg getrennt zu halten und das Material der Untersuchung nach diesen Gesichtspunkten zu sondern. Aber es dürfte doch nützlich sein, diese verhältnismäßig einfache Unterscheidung im Auge zu behalten, um gegebenenfalls doch einmal auf das Vorwiegen dieser oder jener Bildungen hinzuweisen.

Die Antithese war bei zahllosen Dichtern alter und neuer Zeit sehr beliebt, aber doch in sehr verschiedenem Umfange; ihr Vorwalten ist immer ein charakteristisches Merkmal der Begabung. So findet sie sich bei keinem der mittelalterlichen Dichter so häufig wie bei Gottfried von Straßburg; seine geistvollen Betrachtungen über das Wesen der Minne schwelgen in Antithesen. Von den Dichtern des 17. Jahrhunderts hat sie Rist an einer Stelle des dritten Aktes seines „Friedewünschenden Teutschlands“ [1]) sehr glücklich verwendet; er schreibt (Teutschland spricht):

Ich war die allergroßmächtigste Königin der ganzen Welt, nunmehr aber bin ich zu einer Schlavinnen, ja zur elendesten Bettlerinnen worden. Ich hatte Reichthum die Fülle, nun bin ich fast ganz und gar ausgeleeret und in die äußerste Armuth versetzet. Ich war mit einer solchen unvergleichlichen Schönheit begabet, daß sich alle Welt an mir vergaffete, nunmehr aber bin ich so häßlich und abscheulich geworden, daß auch die Geringste auf Erden, ja meine eigene Kinder einen Greuel und Ekel an mir haben. Meine Glückseligkeit war durch alle Theile der ganzen Welt berühmet, nun ist kein Winkel mehr zu finden, da man nicht von meinem Elende und überaus großen Unglückseligkeit weiß zu singen und zu sagen. . . .

4. Unter unseren großen Dichtern ist keiner durch das antithetische Denken in so hohem Maße ausgezeichnet wie Schiller. Wir schlagen wohl keine Seite seiner Meisterdramen und der Gedichte seiner letzten Zeit auf, ohne auf kunstvolle Antithesen zu stoßen. Nicht selten sind deren mehrere mit einander verflochten, innerhalb eines antithetischen

[1]) Johann Rist, Dichtungen, herausg. von Karl Goedeke und Edmund Goetze, S. 67 (Leipzig 1885).

Digitized by Google

Hauptgedankens noch kleinere Antithesen eingestreut. Einige Beispiele mögen das Gesagte beleuchten:

Wo alles *liebt,* kann Karl allein nicht *hassen*
(„Don Carlos", V. 48).

Ich sahe *Leben,*
Wo sie nur *Tod* — in dieser *hoffnungslosen Flamme*
Erkannt' ich früh *der Hoffnung goldnen Strahl*
(das., V. 4334 ff.).

Eng ist die *Welt,* und *das Gehirn* ist *weit.*
Leicht *bei einander* wohnen *die Gedanken,*
Doch hart im Raume *stoßen sich* die *Sachen*
(„Wallensteins Tod", V. 787 ff.).

Ich habe *viele Tausend reich gemacht,*
Mit Ländereien sie beschenkt, belohnt
Mit Ehrenstellen — *dich hab' ich geliebt,*
Mein Herz, mich selber hab' ich dir gegeben.
Sie alle waren *Fremdlinge, du* warst
Das Kind des Hauses — (das., V. 2155 ff.).

Auch der große Monolog Tells ist ganz durchsetzt mit solchen Antithesen:

Ich lebte *still und harmlos* ....
Du hast *aus meinem Frieden* mich *heraus*
Geschreckt, in *gärend Drachengift* hast du
Die *Milch der frommen Denkart* mir verwandelt ....
Wer sich des *Kindes Haupt* zum Ziele setzte,
Der kann auch treffen in das *Herz des Feinds.*

Du bist mein Herr und meines Kaisers Vogt,
Doch nicht der *Kaiser* hätte sich erlaubt
Was *du.* Er sandte dich in diese Lande,
Um *Recht zu sprechen* ....
Doch nicht, um mit der mörderischen Lust
Dich jedes Greuels straflos zu erfrechen ....

.... Und du
Vertraute Bogensehne, die so oft
Mir treu gedient hat *in der Freude Spielen,*
Verlaß mich nicht *im fürchterlichen Ernst* ....

.... Hier geht
... Der *düstre* Räuber und der *heitre* Spielmann ....
Sie alle ziehen ihres Weges fort
An ihr *Geschäft* — und *meines* ist der *Mord* ....

Digitized by Google

Sonst, wenn der Vater auszog, liebe Kinder,
Da war ein Freuen, wenn er wiederkam;
Denn usw.
Jetzt geht er einem andern Weidwerk nach usw.

. . . . Läßt sich's
Der Jäger nicht verdrießen, tagelang
Umherzustreifen . . . .
Um *ein armselig Grattier* zu erjagen!
Hier gilt es einen köstlicheren Preis,
Das *Herz des Todfeinds,* der mich will verderben.

In ähnlicher Weise ließen sich noch überaus zahlreiche Beispiele aus Schiller anführen; man vergleiche etwa noch die „Kassandra".

Auch Heine hat sich der Antithese ziemlich häufig bedient, und zwar manchmal in ziemlich äußerlicher und spielerischer Weise, dergestalt, daß sich die Antithese dem antithetischen Witz (vgl. Band 1, S. 339) annähert. So etwa, wenn er schreibt: *Aus meinen großen Schmerzen Mach' ich die kleinen Lieder,* oder: *Du kleines junges Mädchen, Komm an mein großes Herz* (wobei der zu *klein* konträre Begriff *groß* einem Doppelsinnwitze dient), oder: *In den Händen die Guitarre, In der Seele süße Träume.* Aber zuweilen weiß er durch eine Antithese einen Gedanken prächtig herausheben, so in dem bekannten Worte: *Es ist eine alte Geschichte, Doch bleibt sie immer neu;* vor allem aber in dem großartigen Gedicht „Tragödie" (Bd. 1, S. 263), wo die Begriffe *Fremde* und *Vaterhaus* höchst wirksam gegenüber gestellt sind, mit der schönen Schußwendung:

Und bleibst du auch im Vaterhaus,
Wirst doch wie in der Fremde sein.

Und endlich sei noch ein Beispiel wirksamster Antithese aus dem dritten Akte von Richard Wagners „Walküre" angeführt; in der gewaltigen Schlußszene zwischen Brünnhilde und Wotan sagt dieser:

Durch meinen Willen
warst du allein:
gegen ihn doch hast du gewollt;
meinen Befehl nur
führtest du aus:
gegen ihn doch hast du befohlen;

Digitized by Google

Wunsch-Maid
warst du mir:
gegen mich doch hast du gewünscht;
Schild-Maid
warst du mir:
gegen mich doch hobst du den Schild;
Los-Kieserin
warst du mir:
gegen mich doch kiestest du Lose;
Helden-Reizerin
warst du mir:
gegen mich doch reiztest du Helden.
Was sonst du warst,
das sagte dir Wotan:
was jetzt du bist,
das sage dir selbst!
Wunschmaid bist du nicht mehr;
Walküre bist du gewesen:
nun sei fortan,
was so du noch bist!

7. Die epithetische Apperzeption.

Das Eigentümliche aller objektiven ästhetischen Apperzeptionsformen liegt darin, daß der Auffassende den objektiven Inhalt seiner Wahrnehmung und seines Denkens durch Zutaten aus dem Schatze seiner subjektiven Vorstellungen bereichert und umbildet; wir haben mannigfaltige Arten dieser Bereicherung und Umbildung kennen gelernt. Worin besteht nun die Epithese? Man könnte sie in ziemlich wörtlicher Übersetzung als die Auffassungsweise, welche die Beiwörter hinzufügt, deuten, und in der Tat wird wohl in allen Lehrbüchern der Poetik und Stilistik von den Beiwörtern gehandelt. Man schätzt in der Regel die glücklich gewählten Beiwörter hoch ein und sieht in ihnen ein bemerkenswertes Anzeichen des Talentes. Aber der Ausdruck Beiwort deckt sich nicht mit dem, was ich unter Epithese verstehe. Beiwort ist die Übersetzung von Adjektivum: die Epithese kommt aber nicht nur in Adjektiven zur Erscheinung. Auf die grammatische Form kommt es hierbei überhaupt nicht an; nicht nur, daß auch Adverbia, die Beiwörter des Verbums, den adjektivischen Beiwörtern stilistisch gleichzuschätzen

Digitized by Google

sind: auch Substantiva, die dann den eigentlichen Gegenstandsbegriff im Genitiv zu sich nehmen, können Träger der Epithese sein; so wenn man sagt: *der Hände Fleiß* für: *die fleißigen Hände,* oder: *des Donners Krachen* für: *der krachende Donner,* oder: *des grünlichen Stroms fließender Spiegel* (Schiller) für: *der spiegelglatte grünliche Strom.* Schillers Vorliebe, auf diese Art die Epithese kräftiger, als es durch das bloße Beiwort geschehen könnte, zu verkörpern, ist bekannt. Er lehnte sich dabei an den Gebrauch Homers an, und oft ist hervorgehoben worden, daß sein Ausdruck: *König Rudolfs heilige Macht* (im „Grafen von Habsburg") nichts anderes ist als eine Übersetzung des ἱερον μένος (Ἀλκινόοιο oder dgl.) bei Homer. — Wie das dem Beiwort gleichwertige Partizipium, so kann auch das Verbalsubstantivum den Ausdruck der Epithese übernehmen; für: *der sorgenbrechende Wein* können wir sagen: *der Wein, der Sorgenbrecher.* So können etwa Ausdrücke wie: *der Heilverkünder; die Spenderin des Lebens; der Frost, der Verderber des Ackers* und viele andere als einfacher Ersatz der entsprechenden partizipialen Wendungen angesehen werden. In der Regel tritt hier das die Epithese verkörpernde Verbalsubstantivum als einfache Apposition zu dem Gegenstandsbegriff, den es genauer charakterisieren soll. In derselben Weise kann aber auch jedes andere Substantivum verwendet werden; z. B. in Wendungen wie: *dieser Jüngling, das Glück seiner Eltern,* oder: *Bismarck, der Stolz Deutschlands* usw. Ferner können auch die sogenannten Determinationen, z. B. Wendungen wie: *voller Begeisterung, mit wildem Tosen, in Demut* usw. die Epithese verkörpern; ja selbst Nebensätze können diesen Dienst übernehmen, z. B.: *Goethe, der unser aller Meister ist, hat einmal gesagt* usw. Daß der Vorstellungswert eines Nebensatzes unter Umständen dem einer Determination, also auch dem eines attributiven Adjektivs, gleichkommen kann, ist bekannt[1]); das zeigt sich unter anderem auch darin, daß in anderen Sprachen an Stelle unseres Beiwortes in vielen Fällen ein Nebensatz eingesetzt werden

[1]) Genaueres hierüber später in dem Abschnitt „Sprachliche Parallelformen" unter II, 2: „Determinationen und Nebensätze".

Digitized by Google

muß. Im Französischen sagt man z. B.: *l'homme qui joue*, wo wir einsetzen müssen: *der spielende Mann* u. dgl. m. Die Ausdrucksmittel der epithetischen Apperzeption sind also sehr mannigfaltig und reich, und die Lehre von ihr fällt nicht mit der von den Beiwörtern zusammen.

Und dieser Ausdehnung unseres Beobachtungsfeldes auf der einen Seite steht auf der anderen eine wesentliche Einschränkung gegenüber. Es gibt viele Beiwörter, die überhaupt nicht die Bedeutung von Epithesen in dem Sinne, wie wir ihn hier verstehen, besitzen. In Wendungen wie: *der deutsche Kaiser, der ewige Friede, der jüngste Tag* sind die beiden miteinander verbundenen Begriffe zu einer Einheit verschmolzen, es liegt gar keine Epithese vor. Und in unzähligen anderen Fällen ist das dem Substantivum beigegebene Adjektivum oder Partizipium oder das dem Verbum beigebene Adverbium nicht ein Zusatz, der auch ohne wesentlichen Schaden ausfallen könnte, sondern ein unerläßlicher Bestandteil der Aussage. In Wendungen wie: *die deutsche Politik, der nationale Fortschritt, die verschollene Sage, das ererbte Gut, das entscheidende Motiv, das geschlagene Heer* usw. liegt auf den Beiwörtern ein schwerer Sinnesakzent, sie gehören zu den Trägern der Aussage, und von einer ästhetischen Bereicherung, die auch wegfallen dürfte, kann nicht die Rede sein. Alle die Beiwörter, die einem solchen Zwecke dienen, mögen in einer grammatischen Untersuchung Erwähnung verdienen: in einer stilistischen haben sie gar nichts zu suchen. Das hat man auch wohl oft richtig herausgefühlt und hat in der Stilistik nur die sogenannten schmückenden Beiwörter herangezogen: aber auch das ist falsch. Denn nur die idealisierenden Beiwörter können als Hilfsmittel des Schmuckes der Rede angesehen werden; die charakterisierenden, die für uns genau in demselben Maße in Betracht gezogen werden müssen, dagegen nicht. Von Belang sind für uns alle ästhetisch wirkenden Epithesen, die charakterisierenden ebenso gut wie die idealisierenden. Und so können wir zusammenfassend sagen: die epithetische Apperzeption liegt dann vor, wenn der Auffassende zu den begrifflichen Trägern der Aussage sachlich entbehrliche, aber ästhetisch wertvolle Zusätze macht, die

Digitized by Google

übrigens in den erwähnten verschiedenen grammatischen Formen ausgedrückt werden können. Die stilistische Untersuchung wird den Wert der jeweils gebotenen Epithese abmessen, und wird ihre Beobachtungen zu allgemeinen Gruppen zusammenfassen müssen. Dabei wird sie insbesondere feststellen, inwieweit die Epithesen zur Hervorhebung des idealisierenden oder des charakterisierenden Stiles dienen. Die Beiwörter des idealisierenden Stils werden dazu beitragen müssen, die ästhetischen Werte des Lieblichen, Schönen und des Erhabenen hervorzukehren; die Beiwörter des charakterisierenden Stils werden die Eigenart der Lebenserscheinungen in scharfe Beleuchtung rücken. In ihnen soll sich die Beobachtung der Wirklichkeit geltend machen, in ihnen soll sich's kundtun, ob der Auffassende den Dingen tief verborgene Geheimnisse abzulauschen versteht. Die Aufgabe ist also in dem einen und dem andern Falle ganz verschieden; verkehrt ist es daher auch, wenn man behauptet hat, das Beiwort sei immer dann gut, wenn es scharf charakterisiere: dies trifft nur für die realistische und die naturalistische Rede zu, nicht aber für Werke idealistischen Stils. Ein Hinüberspringen aus der Sphäre des idealisierenden Stils in die des charakterisierenden oder gar des naturalistischen mag wohl unter Umständen zu besonderen Zwecken einmal angebracht sein: wir können dergleichen nicht ganz selten bei Heine beobachten; aber ein Verstoß gegen die Norm der Einheit des Stils bleibt es immer, und so sind auch Epitheta, die aus der einen Stilform in die andere hinübergeweht sind, als ästhetisch anfechtbar zu bezeichnen.

Von Arten des subjektiven Stils unterschieden wir den rein lyrischen, den pathetischen, den elegischen, den satirischen und den humoristischen Stil. Auch diese Stilformen wirken auf die epithetische Apperzeption stark hinüber. So macht sich z. B. das Pathos, das Schillers Seele immer schnell ergriff, in seinen Epithesen stark geltend. Man lese nur die folgenden Strophen des „Tauchers", die von solchen pathetischen Epithesen förmlich wimmeln; und zwar stehen darin deutlich die verschiedenen grammatischen Ausdrucksformen nebeneinander:

Digitized by Google

Es riß mich hinunter *blitzesschnell,*
Da stürzt' mir aus *felsichtem Schacht*
Wildflutend entgegen ein *reißender Quell;*
Mich packte *des Doppelstroms wütende Macht,*
Und wie einen Kreisel *mit schwindelndem Drehen*
Trieb mich's um, ich konnte nicht widerstehen.

Da zeigte mir Gott, zu dem ich rief,
In der *höchsten, schrecklichen Not*
Aus der Tiefe ragend ein Felsenriff;
Das erfaßt' ich *behend'* und entrann dem Tod.
Und da hing auch der Becher an *spitzen Korallen,*
Sonst wär' er ins Bodenlose gefallen.

Denn unter mir lag's noch bergetief [1])
In *purpurner Finsternis* da,
Und ob's hier dem Ohre gleich ewig schlief,
Das Auge *mit Schaudern* hinunter sah,
Wie's von Salamandern, Molchen und Drachen
Sich regt' in dem *furchtbaren Höllenrachen.*

Schwarz wimmelten da, *in grausem Gemisch,*
Zu *scheußlichen Klumpen* geballt,
Der *stachlichte Roche,* der Klippenfisch,
Des Hammers greuliche Ungestalt,
Und *dräuend* wies mir die *grimmigen* Zähne
Der *entsetzliche Hai, des Meeres Hyäne.*

Und genau ebenso wie hier mit den pathetischen Epithesen steht es in andern Fällen und bei anderen Dichtern mit den rein lyrischen, den satirischen oder den humoristischen. Es würde zu weit führen, die Beispiele zu häufen: genug, wenn wir wissen, daß wir auch die Beobachtungen über die epithetische Apperzeptionsform, ebenso wie die der metaphorischen, unter steter Berücksichtigung der gesamten Haltung des jeweils vorliegenden Stils zu würdigen haben, und daß es auch hier gilt, das Generalisieren zu vermeiden, und statt dessen eine, den einzelnen Fall beachtende, individualisierende Betrachtung anzustreben.

---

[1]) Der Ausdruck *bergetief* ist gewiß ästhetisch sehr bemerkenswert, aber nicht als Epithese, sondern als Synthese, als charakteristische Zusammensetzung. Als Epithese deshalb nicht, weil das Wort *bergetief* ein wichtiger Träger der Aussage ist; lassen wir es weg, so wird die ganze Aussage hinfällig.

Digitized by Google

Und ebenso wie bei der metaphorischen Apperzeption haben wir auch hier des Inhalts zu gedenken, der uns in der Lehre von den ästhetischen Normen bewußt geworden ist. Da verweisen wir zunächst auf die Bedeutsamkeit. Ähnlich wie bei der Metapher kommt diese Bedeutsamkeit besonders dann zustande, wenn der Weg von der Epithese bis zu dem Worte, zu dem sie gehört, weit ist. Ein nahe liegendes Epitheton, wie etwa *der grüne Baum, der kalte Winter, der weiße Schnee* usw., besagt nichts oder wenig. Wenn aber z. B. Goethe im „Faust" (V. 3851 ff., „Walpurgisnacht") schreibt:

> Wie *traurig* steigt die unvollkommne Scheibe
> Des *roten Monds mit später Glut* heran
> Und *leuchtet schlecht* . . . .

so ist hier in den kunstvoll gehäuften Beiwörtern, wenn sie auch nicht fern liegen, ein solch reiches Maß von Stimmungsgehalt und Anschaulichkeit dargeboten, daß der Forderung der Bedeutsamkeit in hohem Grade Genüge geschieht; die Eigenschaften der dürftigen Mondbeleuchtung sind in diesen Versen in ihrer Totalität herausgehoben. — Noch kühner wirken die Epitheta dann, wenn sie aus einem ganz andern Vorstellungsgebiet entlehnt sind als die Vorstellung, zu der sie gehören. Es ist hier etwas Ähnliches zu beobachten wie bei den durch die metaphorische Apperzeption aneinander gebundenen Vorstellungen: wird Sinnliches mit Abstraktem, oder umgekehrt Abtraktes mit Sinnlichem vereint, oder gehören die Attribute einerseits und die Vorstellungen, zu denen sie sich gesellen, anderseits verschiedenen Sinnesgebieten an, so ist der Weg von dem Epitheton bis zu dem Substantivum oder dem Verbum, dem es sich anschließt, weit, und die geistige Kraft, die diesen Weg durchmißt, erscheint uns groß und bedeutsam. So ist z. B. das Geistige und Sinnliche epithetisch in Verbindung gebracht in Wendungen wie *der gelbe Neid, des Gedankens Blässe, die krumme Rede, der blühende Unsinn, die bittre Not, das drückende Elend, der zweifelnde Flügel* (Schiller, „Spaziergang", V. 15) usw.; Vorstellungen verschiedener Sinnesgebiete sind mit einander verkoppelt in Wendungen wie *die übelriechenden Worte, der durstige Blick* (Schiller, „Spazier-

Digitized by Google

gang", V. 10), *die wohlschmeckende Lobrede, die tönenden Gluten* (Heine), *die schreienden Farben* (manche der genannten freilich jetzt schon zu abgegriffenen Redensarten geworden), *die flammenden Töne, die frostige Rede* usw. Sehr häufig kommt die Bedeutsamkeit aber erst dadurch zustande, daß sich die epithetische Apperzeption mit der beseelenden, der metaphorischen, der metonymischen oder mit der antithetischen vereinigt. Genau genommen, ist hier also früher Gesagtes nur noch einmal von einem anderen Standpunkte aus zu beleuchten. So dienen zahlreiche, durch ein Partizipium oder ein Adjektivum verkörperte Epitheta der Beseelung. Wir sprechen etwa von einer *einer lächelnden Flur, von kichernden Rosen, von dummen Kerzen, von niederträchtigem Geröll,* von einem *blutgierigen Pfeil,* von *schwindsüchtigen Gedanken* usw. Heine weiß gar von den *abstrakten Beinen* des Dr. Saul Ascher zu berichten.

Metaphorisch sind Wendungen wie *die gescheiterte Hoffnung, die grüne Jugend, die verkrüppelte Rede* usw. Metonymisch sind Epithesen wie die *weißen, höflichen Manschetten* in dem Widmungsgedicht von Heines „Harzreise", *der blaue Montag, junge Leiden,* oder, sehr bezeichnend, in den Worten Rabeners: *Ihre Schritte waren ernsthaft und ihr Gang monarchisch* [1]).

Wenn sich die *Antithese* in dem Beiwort geltend macht, liegt das sogenannte Oxymoron vor; so etwa in Ausdrücken wie: *das wonnige Weh, der schmerzliche Genuß* (Goethe, „Faust"), die *törichte Klugheit,* der *stümpernde Virtuose,* der *edle Schurke.* Gottfried von Straßburg schreibt: *ir süeze sûr, ir liebez leit* (V. 60); *und ist ein lebelîcher tôt* (V. 1845); *des lieben leides ... des senften herzesmerzen, der innerhalp des herzen sô rehte sanfte unsanfte tuot* (V. 12192ff.) usw. — In allen diesen Fällen ist der Weg von dem Beiwort bis zu der Vorstellung, der es sich dienend anschließt, weit, und die Kühnheit, mit der der Auffassende die Brücke von der einen zu der andern Vorstellung hinüberschlägt, regt unser Gefühl an und wirkt damit ästhetisch bedeutsam.

---

[1]) G. W. Rabener, Sämtliche Schriften, herausg. von Chr. F. Weiße, Bd. 2, S. 126 (Leipzig 1777).

Digitized by Google

Von nicht geringerer Wichtigkeit erweist sich die zweite Norm, die der Neuheit, für die epithetische Apperzeption; das *épithète rare* stand seit alten Zeiten in besonderem Ansehen. Jeder große Dichter weiß neue Eigenschaften an den Dingen und Vorgängen des Lebens herauszuspüren und in Beiwörtern an das Licht zu bringen; eine Tatsache, die wiederum auf die Notwendigkeit hinweist, die historische Betrachtung mit der ästhetischen zu verbinden. — Desgleichen macht sich auch hier die Forderung der Abwechselung und Kontraststeigerung geltend: wer immer nur zu denselben Farben greift, ermüdet unser Auge; wer dagegen innerhalb der in kurzem Zwischenraum aufeinander folgenden Epithesen mannigfaltig wechselt, oder wer antithetische Attribute auswählt, wird eben jene kräftige Wirkung herausarbeiten, die der Antithese immer zu eigen ist. Man kann hierin aber auch leicht zu weit gehen. Schon Uhland berührt fast die Grenze des Wünschenswerten, wenn er in seinem berühmten Gedichte „Der Schäfer" schreibt:

Wie glänzen *weiß* die Lämmer dort,
Wie *rot* die Blümlein hier!"

Und:

Wie glänzen so die Wänglein *rot*,
Wie *weiß* die Arme dir!"....

Und Heine schreibt im „Ritter Olaf":

Der Mann im *roten* Rocke,
Er steht mit seinem *blanken* Beil
Schon vor dem *schwarzen* Blocke.

Beides gewiß noch wohl erträglich; aber schon etwas verstandesmäßig zugespitzt sind Antithesen wie: *Du kleines junges Mädchen, Komm an mein großes Herz* und andere, die wir bei der antithetischen Apperzeption erwähnten. — Weiterhin ist die Harmonie zwischen dem Substantivum oder Verbum und seinem Beiwort zu erwägen: sie dürfen nicht verschiedenen Stilschichten angehören. — Und ebenso wie bei der Metapher gilt auch hier bei der Epithese die Forderung der Abtönung, die, um mit Goethe zu reden, dahin geht, das „Apprehensive" zu vermeiden. Wenn wir schon im gewöhnlichen Leben dahin drängen, das Niedrige auszuscheiden, so noch mehr in der zu

Digitized by Google

den ästhetischen Idealen aufblickenden Poesie. — Weiter gilt die Norm der Lebenswahrheit für die epithetische Apperzeption genau ebenso wie für andere Gebilde ästhetischer Art: sie fordert, daß der im nachahmenden Stil Schaffende Beiwörter wähle, die seine scharfe Beobachtung der Wirklichkeit in hellem Lichte erstrahlen lasse, und daß der dem freischaffenden Stile Huldigende die ideelle Bedeutung der Erscheinungen, ihren typischen allgemein menschlichen Sinn auch in den Beiwörtern erkennen lasse. — Vollends aber macht sich auch auf diesem Gebiete die Norm der konkreten Anschaulichkeit geltend; wie unendlich viel der Dichter in dieser Hinsicht durch glücklich gewählte Epitheta erreichen kann, zeigt sich in den vorhin angeführten Versen aus der „Walpurgisnacht" des „Faust":

Wie *traurig* steigt die *unvollkommne* Scheibe
Des *roten* Monds *mit später Glut* heran
Und leuchtet *schlecht*. . . .

Sehr bezeichnend ist in dieser Hinsicht etwa auch folgende Stelle aus dem „Kampf mit dem Drachen" (V. 105 ff.):

Auf *kurzen* Füßen wird die Last
Des *langen* Leibes aufgetürmet;
Ein *schuppicht* Panzerhemd umfaßt
Den Rücken, den es *furchtbar* schirmet.

Lang strecket sich der Hals hervor,
Und *gräßlich* wie ein Höllentor,
Als schnappt' es gierig nach der Beute,
Eröffnet sich *des Rachens Weite,*
Und aus dem *schwarzen Schlunde* dräun
Der Zähne *stachelichte Reihn;* . . .

In den Beiwörtern liegt hier geradezu das Wesentliche der ganzen Schilderung, sie machen das Bild erst anschaulich, und mit diesen anschaulichen Vorstellungen verknüpfen sich eindrucksvolle Gefühle.

So sehen wir, in welchem Umfange die Lehre von den Normen auch hier bei der epithetischen Apperzeption herangezogen werden muß; und es ließe sich unter Umständen auch auf die Norm des volkstümlichen, nationalen und zeitgemäßen Gehaltes, auf die Norm der moralischen Anschauung und auf

Digitized by Google

die der Einheit in diesem Zusammenhange verweisen; doch da es sich dabei um Awendungen von geringerem Belang handelt, mag eine flüchtige Andeutung genügen.

Aber an zwei Gedankenreihen unseres psychologischen Kapitels müssen wir etwas nachdrücklicher hier erinnern: an die Erörterungen über die Kulturschichten und an die über die Bildungsschichten, denen der Redende angehört. Ob die Epitheta dem Vorstellungskreise der typisch-volkstümlichen Schicht, oder ob sie konventionellen Gesellschaftskreisen entnommen, oder ob sie dem individuellen Denken und Fühlen entsprossen sind, das macht einen sehr erheblichen Unterschied aus. Bekanntlich hat die volkstümlich-primitive Poesie eine starke Vorliebe für stehende Beiwörter, die oft auch an solchen Stellen angebracht werden, wo sie nach dem ganzen Zusammenhange eigentlich nicht geduldet werden sollten. Diese stereotypen Versatzstücke der Rede, wie sie sich etwa bei Homer finden, sind in aller Erinnerung. Ganz dasselbe beobachten wir in der älteren deutschen Dichtung. Eine sehr bezeichnende Stelle findet sich in dem alten Tannhäuserliede in dem großen Zwiegespräch zwischen Frau Venus und ihrem Geliebten. Venus wird hier immer mit dem Ephitheton *vrouwe* oder *juncvrouwe zart* bedacht, und dieses wird auch dort von Tannhäuser gebraucht, wo er wahrlich an anderes als an die Zartheit ihres Gemütes denkt; so heißt es V. 26 ff.:

Ich hab' in meinem Sinne,
O Venus, *edle Jungfrau zart,*
Ihr seid ein *Teufelinne.*

Auf den modernen Menschen wirkt hier das stehende Beiwort überaus komisch.

Aber nicht nur durch diese stete Wiederholung sind die Epitheta dieser Kulturschicht gekennzeichnet, sondern es kommen hier überaupt viele Wörter vor, die von Dichtern einer andern Kulturschicht durchaus gemieden werden. Greift nun ein Dichter aber doch einmal über den Schatz der ihm eigentlich gemäßen Beiwörter hinaus, so ist das sicherlich immer sehr bemerkenswert. Das ist z. B. bei Gottfried von Straßburg zu beobachten. Er ist ein Mann, der mit Begeisterung

Digitized by Google

zu den konventionellen Idealen der Ritterwelt aufschaut, der aber zugleich doch in der hinreissenden Auffassung der Liebe einen stark individuellen Zug verrät. Da muß es uns nun in Erstaunen setzen, daß er doch auch gelegentlich in der Wahl der Beiwörter wie anderer Ausdrücke in den Schatz der volkstümlichen Kunst hineingreift; er liebt die Epitheta *ziere, vermezzen, ûz erkorn, vreislîch, veige* im Sinne von *unselig, keiserlich, arbeitsam, trûresam* u. a., die in der konventionell-höfischen Dichtung selten oder gar nicht anzutreffen sind[1]). Er tat es offenbar nicht deshalb, weil er in der volkstümlichen Sphäre zu Hause war und in ihren Vorstellungen lebte und webte, sondern weil er mit kundiger Hand auch gerne einmal Blumen in seinen Garten verpflanzte, die unter einem ganz andern Himmel gewachsen waren.

Will man eine Anschauung gewinnen von dem Charakter konventioneller Beiwörter, so braucht man nur beliebige Musterung in dem Wortschatz der höfischen Epiker und Lyriker des deutschen Mittelalters zu halten. Ausdrücke wie *milte, wîse, sinnec, gevüege, tugentrîch, edele, getriuwe, hövesch, gebaere, hôchgemuot, saelec, süeze* usw. eröffnen uns einen tiefen Einblick in die Vorstellungsweise, die alle Angehörige der ritterlichen Gesellschaft in gleichem Maße band.

Dagegen sind nun die individuellen Beiwörter diejenigen, die ein Dichter oder Schriftsteller aus seiner eigensten Anschauungsweise schöpft, wobei es freilich selbst den größten begegnet, daß sie gewisse Lieblingswörter recht oft an den Mann bringen; kann uns doch selbst bei Goethe sein *artig* und *heiter* an manchen Stellen etwas fremdartig berühren.

Ferner liegt es deutlich zutage, daß auch die Bildungsschicht, die intellektuelle, moralische und soziale Haltung eines Autors, auf die Wahl seiner Beiwörter hinüberwirken wird. So wird etwa ein Gelehrter unter Umständen Beiwörter gebrauchen, mit denen er auf einen weit ausgreifenden Gedankenzusammenhang hindeutet: ob solch vornehm abkürzendes

[1]) Vgl. R. Preuß, Stilistische Untersuchungen über Gottfried von Straßburg, S. 59ff. (in den „Straßburger Studien", herausg. von E. Martin und W. Wiegand, Bd. 1, Straßb. 1883).

Digitized by Google

Verfahren immer wünschenswert ist, sei dahin gestellt. Ein moralisch ungebundener Schriftsteller wird etwa Beiwörter wählen, in denen sich seine erotisch ausschweifende Phantasie verrät; ein anderer, der es an sozialer Haltung fehlen läßt, wird Banalitäten der Umgangssprache, wie *hanebüchen, verkatert, vermissquiemt, verkorkst* u. dgl. am unrechten Orte, d. h. in einer für ein weiteres Publikum bestimmen Äußerung mit unterlaufen lassen und sich auf diese Weise im abgerissenen Morgenrock zeigen bei einer Gelegenheit, wo mindestens ein anständiges Straßengewand erwartet wird.

Außer den Kulturschichten und Bildungsschichten, in die der Schreibende durch seine Epithesen hineindeutet, dienen aber auch die verschiedenen Lebenssphären, zu denen sein Denken auch in den Epithesen immer wieder zurückkehrt, zu einer bequemen psychologischen Einteilung. Wie außerordentlich verschieden werden (um zunächst auf die Sphäre der rein persönlichen Haltung, auf die Sphäre des Selbstgefühls hinzuweisen) die Beiwörter dessen ausfallen, der von mutigem Selbstgefühl geschwellt ist, und dessen, der sich in Bescheidenheit und Demut beugt! Wie mannigfaltig kann sich die Berufstätigkeit des Menschen auch in seinen Epithesen spiegeln: der Seemann, der Soldat, der Landmann, der Kaufmann, der Bergmann, der Künstler, der Arzt usw. usw. werden in der Regel auch in den Beiwörtern, durch die sie einen Gegenstand eigenartig herauszuheben versuchen, ihre Lebensgewohnheiten verraten; es wird sich hier etwas ganz Ähnliches beobachten lassen wie bei den Metaphern und Gleichnissen. Desgleichen werden die in einem Menschen vorwaltenden Arten der Sympathie oder Antipathie zu charakteristischen Beiwörtern führen. Und dasselbe gilt von den sozialen Gefühlen, und noch mehr von den erotischen, den religiösen Gefühlen und vom Naturgefühl: sie alle wirken auf die Wahl der Epithesen stark hinüber.

Nicht selten werden mehrere Epithesen miteinander verbunden, und das Begriffsverhältnis der beiden kann bekanntlich zwiefacher Art sein: entweder sind nämlich die beiden Begriffe einander koordiniert, z. B. in Wendungen wie *freundlich milde*, was doch wohl nur heißen kann: freundlich und milde, oder: *gekeilt in drangvoll fürchterliche Enge*, d. h. in

Digitized by Google

drangvolle und fürchterliche Enge, oder: *das ist ein grausam mördrisch Ungewitter,* wo meines Erachtens auch beide Begriffe einander beigeordnet sind. Oder aber, es bringt das an erster Stelle stehende Wort eine nähere Bestimmung zu dem zweiten, es ist diesem subordiniert. So z. B. in Wendungen wie *häßlich grau, freundlich ernst, göttlich heiter, froh geschäftig* u. dgl. m. Man pflegt dann wohl zu sagen, daß das erste Wort als adverbielle Bestimmung des zweiten aufzufassen sei; aber die grammatische Kategorie ist ohne Bedeutung. Von hier aus ist es dann nur noch ein kleiner Schritt bis zur eigentlichen Zusammensetzung zweier Begriffe, wie in Wörtern gleich *dunkelrot, halbbewußt, grobkörnig,* von denen wir bei der synthetischen Apperzeption zu handeln haben.

Hie und da werden auch drei Epitheta bald in engerer, bald in weiterer Verbindung zu einander gesellt. So lesen wir in Kleists „Robert Guiskard" (V. 404 f.) die Worte:

> Dem weitgewölbten Haupt drückt er, mit Kraft,
> Den *mächtig-wankend-hohen* Helmbusch auf!

Man faßt den Ausdruck *mächtig-wankend-hohen* wohl in der Regel als ein Kompositum auf; aber die Synthese ist noch sehr locker und steht an der Grenze der einfachen Epithese. Die Wirkung ist dieselbe, als wenn Kleist gesagt hätte: *den mächtigen, wankenden und hohen Helmbusch,* und sie läßt sich vergleichen mit der, die wir zu Anfang der „Iphigenie" erfahren beim Anhören der Worte:

> Heraus in eure Schatten, rege Wipfel
> Des alten, heil'gen, dichtbelaubten Haines ....

Aber mehr als drei können uns leicht lästig werden, sie gleichen einem Schiff, das mit zu reicher Ladung befrachtet ist. Bekanntlich hat schon Lessing im „Laokoon" zur Sparsamkeit in dieser Hinsicht geraten. So tut Anastasius Grün des Guten zu viel, wenn er schreibt[1]):

> *Unermeßlich* und *unendlich,*
> *Glänzend, ruhig, ahnungschwer,*
> Liegst du vor mir ausgebreitet,
> *Altes, heil'ges, ew'ges Meer!*

[1]) Sämtliche Werke, hg. von Schlossar, Bd. 2, S. 29 (Leipzig, o. J.).

Digitized by Google

Die vielen Epitheta beunruhigen den Leser oder Hörer, und es dauert gar zu lange, bis das Wort, zu dem sie gehören, endlich genannt wird. Der Stimmungsgehalt, den diese Epitheta zweifellos anregen, würde genau ebenso lebendig sein, wenn drei oder vier von ihnen gestrichen würden. Unter den Dichtern der neueren Zeit hat keiner in der epithetischen Apperzeption so viel Überladung sich zu schulden kommen lassen wie Ludwig Theobul Kosegarten: sein Stil nähert sich hierdurch dem der Dichter der sog. zweiten schlesischen Schule, dem Stile Lohensteins und Hofmannswaldaus. Vorzügliche Muster ausdrucksvoller Epithese finden wir in Schillers „Spaziergang".

So eröffnet uns auch die Betrachtung der epithetischen Apperzeption weite Ausblicke; sie verleiht dem Stil Farbe und Licht, sie hebt die ästhetisch wertvollen Eigenschaften nachdrücklich hervor, und ein Dichter, der ihren Zauber nicht beherrscht, wird nie zu eigentlich zündender Wirkung gelangen.

8. Die synthetische Apperzeption.

In einer nahen Beziehung zu der epithetischen steht die synthetische Apperzeption, unter der ich die Auffassungsweise verstehe, welche die Wortzusammensetzungen schafft. Über ihren stilistischen Wert hat niemals ein Zweifel bestanden: wenn wir auf Ausdrücke stoßen wie *Brudersphären, Silberzweig, gewitterdunkel, glückgehärtet, erweinen* (für: *unter Tränen herbeisehnen*) u. dgl. m., so werden wir der ästhetischen Wirkung ohne weiteres inne. Es tritt wie bei den anderen Apperzeptionsformen eine Bereicherung und Verdichtung der Vorstellungen ein. Und besonders deutlich ist die nahe Verwandtschaft solcher Bildungen mit denen der epithetischen Apperzeption. Es gibt viele Fälle, wo sich die Entstehung des zusammengesetzten Wortes aus einem Beiwort und Hauptwort noch unmittelbar erkennen läßt. Wir sagen jetzt: *die Mehrzahl*, bei Gottsched lesen wir statt dessen: *die mehrere Zahl*; bei Raimund heißt es noch in dem Drama „Der Alpenkönig und der Menschenfeind"[1]: *blauer Bart*, statt des uns jetzt geläufigen

[1]) In der dritten Szene des ersten Aktes; Ausgabe von Castle, S. 317 (Leipzig, Max Hesse, o. J.).

Digitized by Google

Blaubart; in Gryphius' „Cardenio und Celinde" (V. 68) lesen wir: *Bis mir mein eigen Sinn* (für: *Eigensinn*); Rist spricht von *Edlensteinen* statt von *Edelsteinen*[1]); bei Klaj finden wir *scharffer Richter* für: *Scharfrichter*[2]), bei Grimmelshausen: *der vorstehende Hund* für: *Vorsteherhund*[3]) u. dgl. m. Viele Komposita bei Goethe, wie z. B. *Lächelmund, Wallestrom, Wölbedach, Zitterwogen* usw. erscheinen uns als kühne Ersatzformen für Epithesen, und in Wendungen wie *dunkelgrau, freigesinnt, hochgesinnt* grenzen Epithese und Synthese unmittelbar aneinander. — Immerhin ist doch in der überwiegenden Mehrzahl der genannten Beispiele ein deutlicher Unterschied der Synthese und Epithese zu erkennen: die Verschmelzung der ursprünglich getrennten Begriffe ist bei der Synthese inniger als bei der Epithese: mit den Wörtern *Blaubart, Scharfrichter, hochgesinnt* usw. verbinden wir einen einheitlichen Begriff, und nur in Wendungen wie *Lächelmund, Zitterwogen, Wölbedach,* die uns auch infolgedessen etwas fremdartig erscheinen, können wir die beiden Begriffe noch deutlich von einander abheben. Nun haben wir früher (S. 162) ausdrücklich diejenigen Zusammenstellungen von Beiwort und Hauptwort, die sich zu einem einheitlichen Begriff verschmolzen haben, von den Epithesen im engeren Sinne des Wortes ausgeschlossen, und wir wollen daran festhalten. Aber die entwicklungsgeschichtliche Betrachtung offenbart uns doch ganz deutlich, wie nahe die beiden Apperzeptionsformen aneinander grenzen. — Auf der anderen Seite zeigt die Synthese eine nahe Beziehung zu der Wortableitung: die Ableitung geht vermutlich aus der Zusammensetzung hervor; sie besteht ursprünglich in dieser und hat sich nur durch die geschichtliche Entwicklung von ihr getrennt; die Suffixe und Präfixe, deren sie sich bedient, sind einmal selbständigere Wörter gewesen; manche Lautkomplexe, die noch in historischer Zeit ein selbständiges Leben geführt haben, wie z. B.

[1]) Vgl. „Dichtungen von Johann Rist", herausg. von K. Goedeke und E. Goetze, S. 29 (Leipzig, 1885; andere Stellen daselbst S. 50, 66, 76, 92 u. ö.).

[2]) Vgl. Albin Franz, Johann Klaj, S. 198 (in Elsters „Beiträgen zur deutschen Literaturwissenschaft", Nr. 6, Marburg 1908).

[3]) Vgl. Grimmelshausen, Der abenteuerliche Simplicissimus (Abdruck der ältesten Originalausgabe, von R. Kögel), S. 156 (Halle 1880).

Digitized by Google

-heit, got. *haidus*, ahd. und mhd. *heit* (= Wesen, Beschaffenheit einer Person oder Sache), dienen jetzt als Ableitungssuffixe. Es ist möglich, wenn auch historisch nicht nachweisbar, daß alle Ableitungsmittel auf solchen Ursprung zurückgehen. Aber gegenwärtig sind Zusammensetzung und Ableitung deutlich geschiedene Vorgänge. Die Ableitungstypen gelten als Muster, nach denen neue Ableitungen erfolgen; nur Bildungen, die nach solchem Typus ausgeführt werden, sind lebenskräftig[1]).

Herrscht hierüber die beste Harmonie der Anschauungen, so werden dagegen die Prozesse der Wortzusammensetzung meist unzulänglich erklärt. Man sieht in ihnen in der Regel einen Akt der Willkür, man glaubt, daß der Sprechende ohne bestimmende Motive eines gegebenen Zusammenhanges der Gedanken eine Wortvorstellung *a* mit einer Wortvorstellung *b* in einem Worte verkoppele. Man stellt hierauf die grammatischen und logischen Verhältnisse der beiden Bestandteile des Kompositums fest und glaubt hiermit die Sache erledigt zu haben.

Auf solche Weise kann jedoch das Wesen der synthetischen Apperzeption nicht erschlossen werden: denn die Wortzusammsetzung ist kein logischer, sondern ein psychologischer Vorgang. Die psychologische Erklärung[1]), die daher auch hier gefordert wird, kann allein zu einer befriedigenden Klassifikation führen, und außerdem ist auch nur sie imstande, zu einer verständnisvollen stilistischen Würdigung anzuleiten.

Nur der Zusammenhang der Rede offenbart uns die für die Wortzusammensetzung maßgebenden psychologischen Motive. Auf den entscheidenden Vorstellungsprozess weist allerdings schon der Ausdruck, den wir für unsere Apperzeptionsform gewählt haben, hin: es ist ein synthetischer Prozess. Die Frage ist aber, woher die beiden Vorstellungen stammen, die

---

[1]) Vgl. den Abschnitt „Sprachliche Parallelformen", I, 2: „Ableitungen und Neubildungen" (S. 230).

[2]) Vgl. Wundt, Völkerpsychologie, Bd. 1, Teil 1, S. 642 ff. (2. Aufl., Leipzig 1904); mannigfach abweichend von ihm: Ottmar Dittrich, Über Wortzusammensetzung auf Grund der neufranzösischen Schriftsprache (in Gröbers „Zeitschrift für romanische Philologie", Bd. 22, S. 305—330, 441 bis 464; Bd. 23, S. 288—312; Halle 1898—99).

Digitized by Google

durch Synthese miteinander verbunden werden: sie werden doch nicht ganz beliebig gewonnen und wachsen nicht ohne zulänglichen psychischen Grund ineinander. Wir gelangen hier nur dann zu einem lebendigen Verständnis, wenn wir uns die Tatsache vergegenwärtigen, daß sich unser Denken nicht mosaikartig aus lauter vereinzelten Bestandteilen zusammensetzt, sondern daß es sich immer in Gesamtvorstellungen vollzieht: wir denken den gesamten Inhalt eines Satzes auf einmal und legen ihn erst hierauf sprachlich in seine Bestandteile auseinander. In dem Satze: *Der Mann grüßte die in der Kutsche vorüberfahrende Frau* denken wir nicht etwa zuerst die Vorstellung *Mann*, dann *grüßen*, dann *Frau*, dann *die in der Kutsche vorüberfuhr*, sondern wir denken die Gesamtheit dieser Vorstellungen auf einmal. Die einzelnen Teile dieser Gesamtvorstellung finden wir durch Zerlegung, durch Analyse. Zwei einzelne Vorstellungen, die sich in einem zusammengesetzten Worte vereinigen, müssen daher immer erst in einer Gesamtvorstellung ihren Platz gehabt haben, und sie werden aus ihr durch den Prozess der Analyse herausgelöst. Der Prozess der Synthese, von dem wir sprechen, hat einen Prozess der Analyse zur Voraussetzung, und es ist nun für das psychologische Verständnis der Wortkomposition von großer Bedeutung, festzustellen, ob sich die Synthese einfach an die durch die Satzanalyse gewonnenen Wortvorstellungen anlehnt und die benachbarten Vorstellungen verkoppelt, oder ob sie solche Vorstellungen miteinander vereint, die zunächst weit voneinander entfernt stehen. Wir haben früher bei der Betrachtung der metaphorischen und der epithetischen Apperzeption darauf hingewiesen, daß die Weite des Weges von der eigentlichen zu der uneigentlichen, oder von der Hauptvorstellung und der ihr durch Epithese beigesellten einen wichtigen Maßstab der Beurteilung abgebe: ganz genau dasselbe gilt auch von der synthetischen Apperzeption. Hier lassen sich nun leicht drei Fälle unterscheiden. Es kann sich erstens das Kompositum unmittelbar aus den im Satze benachbarten Vorstellungen ergeben; die Synthese hat dann sehr leichte Arbeit: sie nimmt nur auf, was sie direkt nebeneinander vorfindet. Wenn wir die beiden Akte der Analyse

Digitized by Google

und Synthese gegen einander abwägen, so liegt in diesem ersten Falle das Schwergewicht noch durchaus auf dem der Analyse. Das ist z. B. der Fall in Wörtern wie *Gottesgericht* für *Gottes Gericht, pourboire* für *pour boire*; Wundt nennt diese Komposition die Komposition durch assoziative Kontaktwirkung. Oder, zweitens, die Ausscheidung der zwei Kompositions-Glieder erstreckt sich nicht auf zwei miteinander in Berührung stehende, sondern vielmehr in einiger Entfernung innerhalb derselben Gesamtvorstellung, desselben Satzes auftretende einzelne Wortvorstellungen; z. B. in *Trinkgeld*, wo *Geld* und *trinken* aus einem größeren Zusammenhange, etwa: *Hier hast du Geld, um dafür ein Glas Bier zu trinken*, ausgeschieden und zu einem Ganzen, in Analogie zu anderen Zusammensetzungen mit *Geld*, vereinigt werden. Hier ist der synthetische Teil des Kompositionsaktes bereits stärker ausgeprägt; das zusammengesetzte Wort ist nicht einfach aus dem Satzganzen herausgelöst. Es ist nach Wundt die Komposition durch assoziative Nahewirkung. Ein dritter Fall liegt dann vor, wenn nur das eine Kompositionsglied aus der zur Zeit apperzipierten Gesamtvorstellung herausgegriffen wird, das zweite jedoch dem Gedächtnisschatze des Sprechenden entstammt; durch eine Erinnerungsassoziation aus dem Gebiet einer ganz anderen Gesamtvorstellung bereichert er das aus der vorliegenden Gesamtvorstellung herausgelöste Wort, er greift in die Ferne. Daher wird diese Art der Zusammensetzung als Komposition durch assoziative Fernwirkung bezeichnet. Als Beispiele mögen Komposita wie *Blutbuche, Hirschkäfer* usw. dienen: die dunklen Blätter der Buche erwecken die Erinnerungsassoziation des Blutes, die hornigen Kiefer des Käfers die des Hirschgeweihs.

Die Komposita der ersten Art nennen wir Berührungs-Komposita, die der zweiten Wahrnehmungs-Komposita, die der dritten Art Erinnerungs-Komposita.

Eine besondere Stellung nehmen aber noch die Partikel-Komposita ein. Schon auf den ersten Blick gewinnt es den Anschein, daß sich Bildungen wie etwa *Atem-not* und *er-atmen*, *Groß-tat* und *ver-tun*, *Ehren-schuld* und *ent-falten* nicht wohl vergleichen lassen. Die Bildungssilben *er-*, *ver-*, *ent-* ent-

Digitized by Google

halten einen stark verblaßten Vorstellungsinhalt und lassen sich selbständigen Wörtern, die in die Komposition eingehen, nicht an die Seite stellen. Diese unselbständigen Partikeln, wie *un-, be-, ent-, ge-, ver-* und *zer-* (die nur in untrennbaren Zusammensetzungen erscheinen), sowie das abtrennbare *ab-* (das als selbständige Präposition auf ein enges Gebiet beschränkt ist) können als selbständige Glieder einer Gesamtvorstellung nicht apperzipiert werden, als selbständige Teile eines Satzganzen nicht vorkommen. Es fällt daher in Zusammensetzungen, worin sie erscheinen, der analytische Kompositionsakt aus. Sie sind also sowohl zu Berührungs- als zu Wahrnehmungs-Kompositis ungeeignet, und auch Erinnerungs-Komposita können sie nicht sein, da der Bedeutungswert dieser Partikeln zu stark verdunkelt ist. Sie stehen vielmehr in ihrer Funktion den Ableitungssilben nahe, indem sie die rein synthetische Aufgabe verfolgen, den Inhalt eines gegebenen Begriffs näher zu bestimmen oder zu verändern. Sie bilden eine Übergangserscheinung, die zwischen den gewöhnlichen Wortzusammensetzungen und den Wortableitungen die Brücke schlägt. Sie sind abgeschliffene erste Kompositionsglieder, wie die nun zur Wortableitung dienenden Silben *-heit, -tum, -schaft, -sam, -bar, -haft, -lich* usw. abgeschliffene zweite Kompositionsglieder sind. Sie schaffen typische Formen der Wortmodifikation und gestatten als abstrakte Beziehungsbegriffe zahlreiche Analogiebildungen, während individuelle Zusammensetzungen wie *Hauptmann, steinhart, schwarzgelb* usw. nur zu wenigen ähnlichen Kompositis anregen können.

Nach alledem empfiehlt es sich, Zusammensetzungen mit Partikeln von erloschenem Eigenleben als eine vierte Gruppe der Komposita anzusetzen und sie von den Berührungs-, Wahrnehmungs- und Erinnerungs-Kompositis zu sondern. Von ihnen zu scheiden sind aber alle diejenigen Beziehungswörter, die noch in lebendiger Satzfunktion auftreten und deren Begriffswert noch deutlich erhalten geblieben ist, also Wörter wie *über, unter, gegen, hin, hinauf, hinaus* usw.: sie dienen zu Neubildungen, die sich der Klasse der Berührungs- oder der Wahrnehmungs-Komposita einordnen.

Noch einer viel einfacheren Erscheinung ist zu gedenken: daß es nämlich Komposita gibt, zu denen die entsprechenden

Digitized by Google

Simplicia fehlen („Zusammenbildungen", Wilmanns[1]), S. 2 u. ö.). So haben wir Wörter wie *Ehebrecher, Grablegung, Schuppenflügler, langlebig, breitspurig* usw., deren zweites Glied allein nicht vorkommt, oder wie *Stammhalter, Hofhaltung* usw., deren zweites Glied nur in anderer Bedeutung auch allein erscheint. Hier hat sich der Prozess der Zusammensetzung mit dem der Ableitung zugleich vollzogen, und die auf diese Weise zustande kommenden Komposita mögen daher als Ableitungs-Komposita bezeichnet werden. Die Ableitungs-Komposita bilden übrigens, soweit ihre psychologische Bedeutung in Betracht kommt, keine besondere Klasse, sondern sie gehen als Unterart in die Hauptklassen der synthetischen Apperzeption, in die Klassen der Berührungs-, Wahrnehmungs-, Erinnerungs- und Partikel-Komposita ein.

Wenn wir uns des wichtigsten Gesichtspunktes erinnern, von dem aus wir eine ästhetische Würdigung der metaphorischen und der epithetischen Apperzeption gewannen: daß nämlich die Weite der Entfernung zwischen den beiden miteinander in Verbindung gebrachten Vorstellungen von ausschlaggebender Bedeutung sei — so dürfen wir ohne weiteres voraussetzen, daß unter den Gebilden der synthetischen Apperzeption die Berührungs-Komposita stilistisch am niedrigsten einzuschätzen seien. Wenigstens, wenn jener Gesichtspunkt auch hier Beachtung verdient: und da wir zu ihm durch die Erwägung der Norm der Bedeutsamkeit unmittelbar hingeführt wurden, so dürfen wir daran nicht zweifeln. In der Tat sind viele Berührungs-Komposita stilistisch ziemlich wertlos. Und entsprechend der Regel, von der wir handeln, ist vielen der Erinnerungs-Komposita, bei denen also der Weg von der einen zu der anderen Vorstellung weit ist, von nicht geringem ästhetischen Reiz. Aber außer der Norm der Bedeutsamkeit sind noch andere Normen zur Beurteilung der Synthesen heranzuziehen, vor allem die Norm der Neuheit. Ein Kompositum, das ursprünglich durch einen Akt bedeutsamer Synthese entstanden war, kann schnell abgegriffen werden und ver-

[1]) Vgl. Wilmanns, Deutsche Grammatik, 2. Abteilung: Wortlehre (Straßburg 1896).

Digitized by Google

blassen. Da für uns nicht der sprachgeschichtliche, auch nicht der sprachpsychologische Gesichtspunkt allein maßgebend sein kann, sondern immer der ästhetisch-stilistische gelten muß, so müssen wir auch hier bei der synthetischen Apperzeption stets Werturteile fällen. Ein solches Verfahren aber hat zur logischen Folge, daß wir alle nur sprachlich-grammatisch bemerkenswerten Erscheinungen unberücksichtigt lassen; eine Sprachuntersuchung und eine Stiluntersuchung sind zwei ganz verschiedene Dinge. Die meisten Stiluntersuchungen führen aber einen viel zu großen grammatischen Ballast mit sich. — Immerhin hege ich kein Bedenken, die Beobachtungen über die synthetische Apperzeption eines Schriftstellers oder Dichters nach den eben erwähnten sprachpsychologischen Gesichtspunkten anzuordnen. Innerhalb der vier Klassen der Berührungs-, Wahrnehmungs-, Erinnerungs- und Partikel-Komposita wird sich eine Einteilung nach den grammatischen Kategorien der Substantiva, Adjektiva usw. empfehlen.

Berührungs-Komposita, also solche, bei denen der analytische Akt überwiegt, sind z. B. das bei Herder[1]) vorkommende Substantivum *Jünglingsdrama*, *Paradieseshelle* in Goethes „Faust“ (V. 253), der *Flurenbehüter* in Schillers „Braut von Messina“ (V. 225), *Todesgötter* (das. V. 2408), *Gottesrute*, *Gottestaten*, *Heldenschulter* bei Withof[2]); ferner die bei Klopstock sich findenden Verba mit selbständiger Partikel *auseinandertanzen*, *dahinschlüpfen*, *entgegenstrahlen*, *hinaufrufen*[3]). Auch Verbal-Komposita mit nominalem Bestimmungswort[4]) müssen in der Regel als Berührungs-Komposita aufgefaßt werden, wie z. B. *achtgeben*, *im trüben fischen* usw., denn auch solche präpositionale Verbindungen dürfen schon als echte Synthesen gelten. Auch die Synthesen zweier

[1]) Vgl. Längin, Die Sprache des jungen Herder in ihrem Verhältnis zur Schriftsprache, S. 74 (Freiburger Dissertation; Tauberbischofsheim 1891).

[2]) Vgl. Hermann Sickel, Joh. Phil. Lor. Withofs Metrik und Sprache, S. 51 (Leipzig 1895).

[3]) Christoph Würfl, Über Klopstocks poetische Sprache (in Herrigs „Archiv für das Studium der neueren Sprachen“, Bd. 65, Braunschweig 1887).

[4]) Wilmanns, a. a. O., S. 125 f.

Digitized by Google

Adjektiva wie *dunkelgräulich, jungholdest, krummeng,* die sich in Goethes „Faust" finden, gehören hierher und desgleichen Adjektiva mit substantivischem Bestimmungswort wie *siegestrunken, lesenswert; friedebringend, glückverheißend* usw. usw. In neuerer Zeit ist eine wenig erfreuliche Neigung aufgekommen, derartige Berührungs-Komposita zwecklos zu häufen; man sagt etwa die *Konsulwahl, die Lyrikkritik,* das *Nikischkonzert* u. dgl. m., während doch nicht das geringste Bedürfnis vorhanden ist, sich hier der synthetischen Apperzeption zu bedienen. Es ist aber eine Regel, die man allgemein beachten sollte: daß alle überflüssigen Neubildungen von übel sind. Bei Wörtern wie *Lyrikkritik* kommt noch hinzu, daß sie gegen die Gesetze des Wohllautes schwer verstoßen; das doppelte *k* klingt sehr häßlich. Eine der garstigsten derartigen Synthesen, die aber leider viel gebraucht wird, ist das Wort *Jetztzeit.*

Zahlreicher, ja unübersehbar sind die Wahrnehmungs-Komposita. Als Beispiele kraftvoller Bildung seien angeführt die Substantiva *Andachtsseufzer* (Herder), d. h. Seufzer, die in der Stunde der Andacht ausgestoßen werden; *Blumengrab* (das mit Blumen gefüllte Grab), *Waffenlied* (das bei den Waffen gesungene Lied; Klopstock), *Fabelauen* (die Auen, von denen in den alten Fabelbüchern erzählt wird oder dgl.), *Mondscheintanz*[1]), *Röhrigflöten* (d. h. die aus Rohr geschnittenen Pansflöten; „Faust" V. 10001), *Alpenfeld* (das Feld auf der Alpe; das., V. 3 353), die *Gartenheimat* (die mit Gärten geschmückte, die gartenreiche Heimat; Heine). In all diesen Fällen läßt sich der Zusammenhang der Vorstellungen, aus dem das Kompositum herausgewachsen ist, leicht erkennen, und die assoziative Nahewirkung liegt auf der Hand. Durchaus hierhergehörig ist auch Heines kühnes Wort *Rückzugherz* (Werke, Bd. 1, S. 180), d. h. ein Herz, das sich *vor des Nordens Barbarinnen* nach der See, zurückgezogen hat. Hier ist ferner zu gedenken einer Anzahl von Substantivkompositis, deren

[1]) Vgl. Rudolf Weiß, Über Matthissons Gedichte, mit besonderer Berücksichtigung der Sprache und des bildlichen Ausdrucks, S. 25 (Progr., Komotau 1895).

Digitized by Google

erster (determinierender) Bestandteil ein Verbalstamm ist; Goethe hat in seinem Alter eine große Vorliebe für solche Bildungen [1]), z. B. *Lächelmund, Zitterwogen, Wölbedach, Wallestrom, Leuchtameisen;* dahin gehören auch die Doppelkomposita *Ameiswimmelhaufen, Pappelzitterzweig, Fügelflatterschlagen* usw. Es ist ein Leichtes, diese Komposita durch Relativsätze zu umschreiben, und man erkennt dann sofort, daß sich hier die erwähnte assoziative Nahewirkung geltend macht. Dasselbe ist der Fall bei einigen glücklichen Substantiv-Bildungen mit selbständigen Partikeln, die wir bei Goethe finden, wie z. B. in den *Mitgebornen* der „Iphigenie" (V. 21) und dem *Übermensch* des „Faust" (V. 490) und der „Zueignung" zu den Gedichten (V. 61): ein Wort, das, obwohl bereits vor Goethe vereinzelt belegt, doch sicher von ihm neu gebildet worden ist und uns Ausblicke in weite Kulturzusammenhänge gewährt: ohne die Bestrebungen der Geniezeit wäre es gewiß nicht neu erweckt worden; vereinzelt tritt es in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wieder auf, so in Grabbes „Don Juan und Faust" (Grisebach, Bd. 2, S. 38_3), dann hat es erst Nietzsche zu ganz neuem, eigenartigem Leben erhoben [2]).

Unter den Adjektivbildungen dieser Klasse zeichnen sich die mit substantivischem Bestimmungswort durch eindrucksvolle Kraft aus; so z. B. *erdefern, felsenstarr, jammerbleich, ruhmtrunken* bei Klopstock (Würfl, in Herrigs „Archiv", Bd. 65, S. 337 f.), *affenjung, schellenlaut* im „Faust", *glutenwild, glückgehärtet, sorgenkrank, neugierklug* bei Heine; auch Adverbia gleicher Art, wie *winterlange* (Heine) stehen auf derselben Höhe.

Der stilistische Wert der Erinnerungs-Komposita ist, wie der der anderen Klassen, sehr verschieden. Hier begegnen uns unter den Substantiven prachtvolle Bildungen, wie *Brudersphären* im „Faust" (V. 244), die einen weiten Zusammenhang der Gedanken blitzartig erleuchten. Goethe erneuert hier bekanntlich die Pythagoräische Anschauung von der Sphären-

[1]) Vgl. Paul Knauth, Goethes Sprache und Stil im Alter, S. 56 (Leipzig 1898).

[2]) Richard M. Meyer, Der Übermensch. Eine wortgeschichtliche Skizze (in Kluges „Zeitschrift für deutsche Wortforschung", Bd. 1, S. 3 bis 25, Straßburg 1900).

Digitized by Google

musik: diese Musik, den Ohren der Menschen nicht vernehmbar, soll entstehen, wenn sich die Planeten (Merkur, Mars, Venus, Jupiter, Saturn, Sonne, Mond) um die Erde bewegen. *Brudersphären* nennt er die Kreise ihrer Bewegung wohl deshalb, weil sie zwar zu einander in Beziehung stehend, aber nicht konzentrisch gedacht werden: sie sind epizyklisch, d. h. die Kreisbewegung ist gedacht um einen Mittelpunkt, der auf einem anderen Kreise regelmäßig fortrückt. Diese Verbindung der Kreise erweckte dem Dichter die Erinnerungs-Vorstellung einer brüderlichen Vereinigung, und so schuf er das Kompositum *Brudersphäre,* in dem er mit großartiger Abkürzung einen verwickelten Gedankengang zusammengefaßt hat. Auch *Riesenfichte,* („Faust" V. 3229), *Adlershaupt,* von Menschen gebraucht (Herder), *Rosengesicht, Sternenauge, Perlentränen, Silberzweig, Blütenhaare,* (Klopstock), *Blütenträume* (Goethes „Prometheus", V. 50), *Schlangenseele* (Schiller) sind leicht zu erläuternde Erinnerungs-Komposita, die dadurch entstanden sind, daß zu einer Wahrnehmungs-Vorstellung eine andere, metaphorische, aus einem ganz anderen Vorstellungskreis gesellt wird. Der stilistische Wert mancher dieser Substantivkomposita ist groß, und dies erklärt sich leicht, weil eben die Verbindung entlegener Vorstellungen auf eine intensive geistige Tätigkeit hinweist, die stets anregend auf unser Gefühl und damit ästhetisch wirkt. Andere sind jedoch durch häufigen Gebrauch etwas verblaßt und abgegriffen, wie z. B. *Rosenwangen, Lilienarme, Veilchenaugen* u. dgl. m. Substantivische Erinnerungs-Komposita mit adjektivischem oder mit verbalem Bestimmungswort sind selten.

Adjektiva dieser Klasse haben gleichfalls meist substantivisches Bestimmungswort und sind wie die entsprechenden Substantiva von bedeutender Kraft des Ausdrucks. So z. B. Goethes bekanntes *morgenschön* (auch *morgenrot:* Knauth, S. 55), Heines *taubenmild* (*taubenmildes Lächeln,* Werke, Bd. 1, S. 182), Kleists *gewitterdunkel* („Penthesilea", V. 1786: *gewitterdunkles Antlitz,* Minde-Pouet, S. 129 [1]); aber auch hier gibt es etwas verblasste Komposita, wie *rosenwangig, seidenweich,*

[1]) Georg Minde-Pouet, Heinrich von Kleist. Seine Sprache und sein Stil (Weimar 1897).

Digitized by Google

himmelsüß (Kleist; Minde-Pouet, a. a. O.), oder auch die etwas süßlichen Zusammensetzungen mit *Wunder: wunderlieblich, wunderhold* usw. Auch die Zusammensetzung zweier Adjektiva, wie *blutigrot,* kann die Bildung der Erinnerungskomposita aufweisen. Es sind fast immer Metaphern in diesen auf Erinnerungskomposition beruhenden Beiwörtern verdichtet.

Die vierte Form der Zusammensetzungen, die der Partikel-Komposita, kommt begreiflicher Weise vor allem für Verba in Betracht. Über die Bedeutungsentwickelung dieser Partikeln von erloschenem Eigenleben unterrichten die Wörterbücher und Grammatiken; besonders hervorzuheben sind die aufschlußreichen Artikel in Pauls „Deutschem Wörterbuch". Namentlich Klopstock und seine Schule haben die unselbständigen Partikeln zu kühnen Erweiterungen unseres Sprachschatzes verwertet. So hat sich Klopstock die Partikel *ent-* weidlich zu Nutze gemacht, und man kann sich denken, welches Geschrei der Gottschedianer Schönaich, der beschränkte Gegner des neuen poetischen Stils[1]), darüber erhebt. Er schreibt:

Ent. Endlich, meine Freunde! komme ich auf ein Syllbchen, welches recht, wie die Zauberruthe der *Circe,* die schlechtesten und oft nie gedachten Wörter, gleichsam auf einen Schlag, vergöttert und *verengelt.* So sagen z. E. *Se. Gn.* der Herr *v. Haller* auf der 91 S. in *Dero Gedichten.* Arbeiten darf er nicht: er würde sich *entadeln,* a. St. *seinen Adel beschimpfen.* So haben wir schon oben *entbauchte Hunde* bewundert, und finden eben itzund *entbauchte Rippen;* die Rippen nämlich haben Bäuche.

Stimmen wir in diesem Falle dem stumpfsinnigen Sprachmäkler teilweise zu, so wundern wir uns doch nicht wenig, wenn er auch das Wort *entfalten* beanstandet. Er fährt nämlich fort:

Daher kömmt das treffliche Wort *Entfaltung.* Will man z. E. von einer jungen Dirne sagen: *sie sey in dem Frühlinge ihrer Jahre,* oder, *sie sey in ihrer ersten Blüthe;* so sage man: sie sey In der ersten *Entfaltung der sanftaufgehenden Blüthe.*

---

[1]) Otto Freih. von Schönaich, Die ganze Ästhetik in einer Nuß, herausg. von Albert Köster, S. 107 (Leipzig 1900).

Digitized by Google

Weiterhin ereifert sich Schönaich über *entfesseln, entschließen* im Sinne von *aufschließen, entmenschen, entwinken, entstürzen.* — Die ziemlich zahlreichen Komposita mit *ent-*, die Klopstock gebraucht, führt Würfl (Herrigs „Archiv", Bd. 65, S. 263) an. Gewöhnliche Bildungen dieser Art sind z. B. *entblühen, entklimmen, entquellen, entschließen* u. v. a.; Ableitungs-Komposita sind, außer dem erwähnten *entmenschen,* noch *entleiben, entnebeln, enterdet, entstirnt, entsteinen* und (von einem Adjektivum abgeleitet) *entähnlichen.* Schiller schreibt an einer bekannten Stelle seiner Laura-Oden: *entgeistert* und *entkörpert* (Goedekes historisch-kritische Ausgabe, Bd. 1, S. 216), ein drittes derartiges Ableitungs-Kompositum bei ihm ist *entnachtet* (Bd. 1, S. 125); eine größere Zahl meist gewöhnlicher Bildungen dieser Art führt Goedeke Bd. 5, I, S. XXXIII, an.

Überaus mannigfaltig sind die Zusammensetzungen des Verbums mit dem Präfix *er-*. Klopstock wagt wieder kühne Bildungen wie *erfliegen* (d. h. durch Fliegen erreichen); *erschweben* (d. h. schwebend erreichen; in der Ode „Verschiedene Zwecke", V. 22); *ersingen* (d. h. durch Gesang erringen; *mein ersungener Ruhm*: „An Fanny", V. 6); *erweinen* (d. h. unter Tränen herbeiwünschen: *Die erweinete, Fast zu selige Stunde;* „An Cidli", V. 5). In all diesen Beispielen wird durch die Partikel *er-* der Begriff des einfachen Verbums dahin umgestaltet, daß durch die im Simplex liegende Tätigkeit ein Ergebnis erreicht erscheint. Ähnlich ist es mit dem von Haller gebrauchten Worte *ertrocknen* (Schönaich, S. 115). Auch Goethe verwendet die Partikel *er-* zu ausdrucksvollen neuen Bildungen, und zwar in verschiedenem Sinne. Nicht ganz selten erscheint bei ihm noch die alte Grundbedeutung *aus, heraus;* so in *eratmen;* in den Worten des Erdgeistes (V. 486):

> Du flehst eratmend mich zu schauen,
> Meine Stimme zu hören, mein Antlitz zu sehn ....

bedeutet *eratmen* so viel wie *heftig ausatmen, vor Erregung heftig atmen;* auch in dem Gedichte „An Schwager Kronos" gebraucht er das Wort: *Den eratmenden Schritt mühsam Berg*

Digitized by Google

hinauf, d. h. *den unter heftigem Ein- und Ausatmen getanen Schritt.* Auch das Wort *erpflegen* verwendet er in der Bedeutung von *durch Pflege herausbilden*, in den Versen:

> Wo Lieb' und Freundschaft unsres Herzens Segen
> Mit Götterhand erschaffen und *erpflegen* („Faust", V. 65f.).

In dem charakteristischen *erwühlen*, dessen er sich mehrmals bedient, liegt gleichfalls der Begriff *heraus, von innen heraus;* so in den Versen:

> Zu neuen Gefühlen
> All meine Sinnen sich erwühlen („Faust", V. 478).

Dieselbe Bedeutung hat das Wort in dem Gedicht „Der untreue Knabe":

> Und wie er tappt und wie er fühlt,
> Sich unter ihm die Erd' erwühlt,

d. h. die Erde *wühlt sich heraus, sie öffnet sich.* In anderen Fällen hat auch bei Goethe die Partikel *er-* die Bedeutung des momentanen Geschehens, des Eintritts eines Vorganges oder seines Abschlusses und Erfolges. So in *erbangen, erblitzen, ertöten.* Von Ableitungs-Kompositis sei das originelle *erschranzen* im „Faust", d. h. *etwas wie eine Hofschranze gewinnen* angeführt [1]).

Von eigenartigen Bildungen mit *ver-* seien genannt: *verblättern*, im Sinne von *durch häufiges Blättern abgreifen*: *im verblätterten Büchelgen* („Urfaust", V. 1314); *sich versitzen*, d. h. *allzu viel sitzen*, mit dem Nebenbegriff des Schädlichen: *Dich wie ein Schuhu zu versitzen* („Faust", V. 3273); das Ableitungs-Kompositum *verbritten*: *Wer mich verbrittet, ich hass' ihn* (Klopstocks Oden, herausg. von Pawel und Muncker, Bd. 2, S. 129). Sehr kühn sind die von Otto Ludwig gebrauchten Ableitungs-Komposita: *verabern* und *verwennen*; er schreibt im „Erbförster" (IV, 5): *Mit ihren heimlichen Karten haben sie's* [das Recht] *verabert und verwennt* [2]).

---

[1]) Friedrich Strehlke, Wörterbuch zu Goethes „Faust", S. 40 (Stuttgart 1891).

[2]) Otto Ludwig, Gesammelte Schriften, herausg. von Adolf Stern, Bd. 3, S. 89 (Leipzig 1891).

Digitized by Google

Auch das Präfix *zer-* wird zu kühnen und kräftigen Neubildungen verwertet; so z. B. bei Klopstock (Würfl., Bd. 65, S. 276): *zerfliegen* (*mit zerfliegenden Haaren*, d. h. mit auseinander fliegenden Haaren, „Messias" XV, V. 87); *zerplaudern* (*der zerplauderte Mund*, d. h. der durch Plaudern vernichtete; Pawel-Muncker, Bd. 2, S. 52); *zerringen* (*mit bang zerrungenen Händen*) „Messias", IV, V. 315); *zerströmen* (das. XV, V. 1028). Bei Goethe *zerplagen, zerscheitern* (Strehlke, S. 154) usw.

Nur zu Nominalbildungen wird die Partikel *un-* verwendet (Wilmanns, a. a. O., Bd. 2, S. 560); sie dient häufig zu höchst individuellen Neuschöpfungen, die z. T. schnell in weitere Kreise eingedrungen sind; so ist z. B. uns jetzt das Wort *Unbill* ganz geläufig; aber noch Schönaich verspottete Haller, weil er es gebrauchte:

> Unbill: ein allerliebstes Wort! Wir sind noch nicht so weit, es zu verstehen (a. a. O., S. 358).

Auch Justi führt im Jahre 1758 *Unbild* unter den österreichischen Provinzialismen an [1]). Lessing gebraucht *Undienste* für *schlechte Dienste* [2]), Klopstock *Unfühlbarkeit* und *Ungesetz* [3]), Goethe in dem Gedicht „Das Tagebuch" *Unort*, im „Divan" (Weimarische Ausgabe, Bd. 6, S. 241; V. 48) *Ungeschöpfe*, Schiller *Ungrund* u. dgl. m.

Auch die Partikel *ur-* (Wilmanns, S. 559) wird zu individuellen Neubildungen verwendet, wenn auch seltener. So hat Klopstock die Wörter *Uranlage, Urbegeisterung, Urjahrhundert, Urgestalt, Ursohn, Urstoff* u. a. (Würfl, a. a. O., Bd. 64, S. 320) wohl größtenteils neu geschaffen.

Die Betrachtung über die synthetische Apperzeption eröffnet uns ein unendlich reiches Feld, aber die große Fülle der Erscheinungen, die es jeweils zu berücksichtigen gilt, wird sich nach Maßgabe der Gesichtspunkte, die wir uns gegen-

---

[1]) Johann Heinrich Gottlob von Justi, Anweisung zu einer guten deutschen Schreibart, S. 37 (2. verb. Aufl., Leipzig 1758).

[2]) August Lehmann, Forschungen über Lessings Sprache, S. 219 (Braunschweig 1875).

[3]) Kürschners „Deutsche National-Literatur", Bd. 48, S. 384; Wörterverzeichnis.

Digitized by Google

wärtig halten wollen, leicht zu einem übersichtlichen Ganzen ordnen lassen. Und bei dieser Anordnung sind uns nicht grammatische Äußerlichkeiten, und auch nicht logische Interpretationen maßgebend gewesen, sondern die lebendig wirkenden psychologischen Motive des Redenden oder Schreibenden. Indessen, die vier Klassen, die wir aufgestellt haben, ermöglichen uns doch nur eine ganz allgemeine, eine ziemlich abstrakte psychologische Interpretation: wir müssen auch die besonderen Motive, durch die die synthetische Apperzeption jeweils bestimmt wird, zu erfassen versuchen. Hierzu geben uns manche der Erwägungen, die wir früher in entsprechender Lage, namentlich bei der Betrachtung der epithetischen Apperzeption anzustellen hatten, einen bequemen Anhalt. Wir sprachen da z. B. von den Kulturschichten und den Bildungsschichten: können uns diese auch für unseren Fall gute Dienste tun? Nun, kühne Synthesen, solche, die stilistisch beachtenswert wären, finden sich in Gebilden einer primitiven Kulturschicht und in denen einer niedrigen Bildungsschicht seltener; es wird uns also dieser Gesichtspunkt, der uns bei der epithetischen Apperzeption besonders wichtig erschien, hier bei der synthetischen weniger von Nutzen sein; immerhin kann auch das Fehlen bemerkenswerter Synthesen unter Umständen mit zur Charakteristik des Stiles mit beitragen. Sehr wichtig ist aber hier, ebenso wie bei der epithetischen Apperzeption, die Lebenssphäre, in die der Schreibende mit seinen Synthesen hinübergreift; doch gilt dies Merkmal ganz überwiegend für die Erinnerungs-Komposita. Ein glänzendes Beispiel reichen psychischen Gehaltes war uns das Kompositum *Brudersphäre*, während dagegen andere Synthesen dieser Klasse, die etwa die Begriffe *Wunder, Silber, Märchen, Flammen, Frühling, Engel* u. dgl. als erstes Kompositionsglied aufweisen, von sehr abgegriffenem Begriffswert sind. Diese psychologische Würdigung führt uns aber unmittelbar auch zur ästhetischen hinüber. Die allgemeinen ästhetischen Werte treten uns vor Augen, wenn wir uns auch in diesem Falle die ästhetischen Normen vergegenwärtigen: vor allem die Normen der Bedeutsamkeit, der Neuheit und des konkreten Lebensgehaltes finden hier bequeme und nützliche Anwendung. So sind z. B. die Komposita mit

Digitized by Google

Partikeln von erloschenem Eigenleben sehr abstrakt, und es ist für einen Dichter wie Klopstock bezeichnend, daß er sich ihrer mit Vorliebe bedient: müssen wir doch die weitgehende Abstraktheit seiner Verse immer wieder schmerzlich empfinden! Endlich aber ist die Anpassung der Synthesen an die jeweils vorherrschenden Eigenheiten des idealisierenden oder des charakterisierenden Stiles von großer Bedeutung: Synthesen, die in diese den ganzen Stil bestimmende Haltung nicht hineinpassen, sind von übel; und solche Verstöße sind nicht ganz selten. Kurz, wir haben die Grundzüge unserer Untersuchung, die in der Einteilung des Materials in die vier Klassen ihren Ausdruck finden, durch psychologische und ästhetische Würdigung der Einzelheiten auf Schritt und Tritt zu unterstützen und zu erweitern. Nun aber können wir doch nicht alle Dinge auf einen Haufen werfen, und es wäre zu fragen, an welcher Stelle denn diese ergänzende psychologische und ästhetische Betrachtung der Einzelheiten einzusetzen habe? Am besten unmittelbar bei der Besprechung der einzelnen Synthesen. Es wird hierdurch ein geistloses bloßes Registrieren vermieden; man sieht sich veranlaßt, bei jedem dieser Stilgebilde zu fragen, welchen Wert es im Zusammenhange der gesamten stilistischen Leistung in Anspruch nehmen darf; zugleich wird man durch solches Verfahren auch am schnellsten erkennen, welche Synthesen überhaupt gar keine Erwähnung verdienen: denn wir müssen uns hüten, das allgemein Gangbare zu erwähnen und auf diese Weise die Stiluntersuchung mit einem Ballast zu beschweren, der die Erkenntnis der Hauptsachen hemmt.

9. Die umschreibende Apperzeption.

Nur verhältnismäßig wenig ist endlich von der umschreibenden Apperzeption zu sagen. Ihr Wesen besteht, wie der Name sagt, darin, daß der Auffassende statt des nahe liegenden eigentlichen Ausdrucks einen anderen wählt, der in dessen Nähe liegt; und der Grund dieses Verfahrens muß, da es sich um eine ästhetische Apperzeptionsform handelt, immer der sein, daß es dem eigentlichen Ausdruck an der erwünschten Gefühlsbetonung fehlt, während sie dem hervorgesuchten un-

Digitized by Google

eigentlichen Ausdruck in hinreichendem Maße zukommt. Nun hat es allerdings den Anschein, daß eine solche Umschreibung ein sehr unbestimmter geistiger Vorgang sei; bei den anderen Apperzeptionsformen konnten wir immer ganz genau angeben, nach welcher Richtung sich die Vorstellungstätigkeit des Redenden bewegte: hier dagegen wird nur gesagt, daß er von dem eigentlichen Wege abschweife. Man hat den Eindruck, als solle gesagt werden: was man nicht definieren kann, das sieht man als Umschreibung an. In der Tat ist etwas Wahres daran, und man hat daher die Umschreibung oft als eine Abart anderer geistiger Betätigungsweisen, derer, die hier von uns unter den Apperzeptionsformen besprochen worden sind, hingestellt. Namentlich hat man sie mit der Metonymie indentifiziert. Aber das ist nur richtig, wenn man die Metonymie in einem sehr weiten Sinne auffaßt, in einem Sinne, den ich ablehne. Der Metonymie liegt immer, wie wir gesehen haben, die Funktion der Beziehung zugrunde: sie setzt eine uneigentliche Vorstellung als Ersatz ein, die zu der eigentlich gemeinten in einer räumlichen, zeitlichen oder logischen Beziehung steht. So enthält etwa *der Wald* für: *die Vögel des Waldes* eine räumliche, *die Zukunft* für: *die Menschen der Zukunft* eine zeitliche, und *das Eisen* für: das aus dem Eisen hergestellte Schwert, eine logische Beziehung; auch die Synekdoche, die den Teil für das Ganze einsetzt, bringt eine Beziehung zum Ausdruck und ist daher unter den Begriff der Metonymie mit einzubeziehen. Das ist aber nicht der Fall bei Ausdrücken wie: *der Dichter des „Faust“* für: Goethe, *das Land, wo die Zitronen blühn* für: Italien. Doch gerade auch solche Wendungen hat man in der Regel zu der Metonymie gezogen. Schauen wir aber genauer zu, so sehen wir, daß hier von dem Gegenstande, als dessen Ersatz diese Wendungen dienen, eine Tätigkeit oder eine Eigenschaft ausgesagt wird, und wir wissen, daß dieses die Eigentümlichkeit der epithetischen Apperzeption ist. Anderseits bietet die Epithese, wie der Name sagt, keinen Ersatz, sondern einen Zusatz: wir können also jene Wendungen auch nicht der epithetischen Apperzeption zurechnen. Aber durch den Hinweis auf die Epithese wird uns der Akt der Umschreibung in der Tat am besten verdeutlicht: der Auf-

Digitized by Google

fassende wird bei der umschreibenden Apperzeption statt an den Gegenstand, vielmehr an die Eigenschaften, Tätigkeiten, Geschehnisse, die sich in bezug auf den Gegenstand aussagen lassen, denken, und er wird auf diese Eigenschaften usw. in irgendeiner Form hindeuten, ohne den Gegenstand selber zu nennen. Auf solche Weise sind z. B. Ausdrücke wie: *der Sieger von Königgrätz* für König Wilhelm I., *der Dichter des „Faust“* für Goethe, *der Begründer des Reiches* für Bismarck, *das Land, woraus noch keines Mannes Fuß zurückgekehrt* für: das Reich des Todes, und viele andere zu erklären.

Etwas anders steht es mit der Umschreibung, wenn es sich um den Ersatz von Vorstellungen des Geschehens handelt. Während zu den Gegenständen und Personen, wie wir gesehen haben, mit Vorliebe ihre Eigenschaften, Zustände, und die Geschehnisse, die mit ihnen in Verbindung stehen, hinzugedacht werden, ist bei den Geschehnissen das Umgekehrte der Fall: sie werden lebendiger vergegenwärtigt dadurch, daß Personen und Gegenstände, auf die sich das Geschehen erstrecken kann, mit hinzugedacht werden. Ein schönes Beispiel hierfür gibt uns Goethe an einer Stelle seiner „Nausikaa“-Fragmente; er will dort von der Landschaft sagen, daß nur auf den höchsten Gipfeln der Berge der Schnee auf kurze Zeit liegen bleibe, aber er kleidet mittelst der Umschreibung diese Aussage des Geschehens in folgende Form (Weim. Ausg., Bd. 10, S. 420):

> Und nur die höchsten Nympfen des Gebürgs
> erfreuen sich des leichtgefallnen Schnees
> Auf kurze Zeit . . . .

Er weiß also das Geschehnis dadurch reizvoll zu umschreiben, daß er die Nymphen als diejenigen nennt, die sich seiner besonders erfreuen werden. — Hierfür ließen sich sehr zahlreiche Beispiele anführen. Wenn man etwa sagen will: der Frühling war zurückgekehrt, so kann man statt dessen darauf hinweisen, daß die Veilchen wieder blühten; oder wenn man sagen will, daß die Zeit der Ernte herangekommen war, so kann man es umschreiben durch die Wendung: die Schnitter zogen aufs Feld.

Aber auch Epitheta kann man umschreiben. So wird man etwa für die nüchterne Aussage, daß der Wein gut war,

Digitized by Google

einsetzen können: *als sie den Wein tranken, da schnalzten die Zecher mit der Zunge;* oder wenn man hervorheben will, daß ein Rekrut schlecht geritten habe, so kann man statt dessen umschreibend einsetzen, daß der Wachtmeister wie ein Rohrsperling geschimpft habe, und daß sich die Zuschauer bei dem Anblick des Reitenden vor Lachen kaum halten konnten.

Besonders häufig werden die Determinationen durch die Umschreibung wiedergegeben. Für das nüchterne: *nach vier Monaten* könnte eingesetzt werden: *wenn sich der Mond zum vierten Mal erneut*; für das abstrakte: *zu wohltätigen Zwecken* das poetischere: *um die Not der Armen zu lindern und um ihre Tränen zu trocken;* statt: *im Osten* könnte man entsprechend den volleren Ausdruck wählen: *wo die Sonne aus dem Weltmeer emporsteigt.* Räumliche, zeitliche und logische Determinationen lassen sich auf diese Weise durch die Umschreibung ersetzen.

Kurz, wir sehen, das Reich ihrer Herrschaft ist groß, und in so mannigfaltiger Gestalt sie uns auch gegenübertritt, immer ist es ihre Eigenart, daß sie zu einer Vorstellung, die eigentlich ausgedrückt werden soll, noch zahlreiche Gesellen aus deren Nachbarschaft zum Leben aufruft, hinter denen sich dann die eigentliche Vorstellung verbirgt. Die Partikel *um* in dem Worte Umschreibung deutet auf den Kern der Sache ganz richtig hin: wer sich dieser Apperzeptionsform bedient, schreibt das, was um das eigentlich Auszusagende herumliegt. Aber da diese Apperzeptionsform eine ästhetische ist, so ist dies *Herum* immer von solcher Beschaffenheit, daß es unser Gefühl in höherem Grade anregt, als es die eigentliche Vorstellung tun könnte. Wohl alle Beispiele, die wir angeführt haben, werden dies bezeugen. Und so unterliegt es keinem Zweifel, daß auch die Umschreibung in dem Zusammenhange, der uns hier beschäftigt, mit herangezogen werden mußte. Hat doch in der Poetik der Edda die Lehre von den *Kenningar* geradezu die entscheidende Rolle zu spielen versucht; das ging freilich zu weit. Hand in Hand mit dem reicheren Gefühlsgehalt der Umschreibung geht in der Regel die größere Anschaulichkeit: sehr vielfach erreicht sie die stärkere Anregung des Gefühlslebens vor allem durch das Mittel der

Digitized by Google

Anschaulichkeit (während dies, wie wir gesehen haben, bei der metaphoriscen Apperzeption nicht immer der Fall ist). Man denke etwa an Beispiele wie: *rötlich glänzte das Laub am Weinstock*, für: *es war Herbst*; oder: *so lange die Flüsse fließen und das Gras wächst, die Sonne und der Mond leuchten*, für: *immer*. Aber die Umschreibung bringt doch auch den Nachteil mit sich, daß sie den Ausdruck meist recht erheblich verbreitert. Daher ist sie nicht immer willkommen zu heißen, und z. B. in der dramatischen Darstellung ist sie unter Umständen von übel. Alles in allem jedoch leistet sie als bescheidene Schwester der zuvor genannten Ausdrucksformen der poetischen Rede achtbare Dienste, wenn auch ihr aufdringliches Gebaren, wie es namentlich bei den Odendichtern vorkommt (man denke an Ramler, aber auch an Klopstock) auf den feineren Geschmack leicht einen verstimmenden Eindruck machen kann.

II. Die subjektiven ästhetischen Apperzeptionsformen.

Auch durch die subjektiven ästhetischen Apperzeptionsformen werden Steigerungen des jeweils gegebenen Seeleninhalts erzielt; während aber bei den objektiven Apperzeptionsformen sowohl der Vorstellungswert als der Gefühlswert erhöht und bereichert wird, ist bei den subjektiven teils keine bemerkenswerte, teils überhaupt keine Erweiterung des Vorstellungsgehaltes zu beobachten, und die Wirkung ist in der Hauptsache auf die Gefühlsseite beschränkt. Da unsere Subjektivität in dem Gefühl weit mehr in die Erscheinung tritt als in den Vorstellungen, so wähle ich für diese Auffassungsweisen den Ausdruck „subjektive Apperzeptionsformen“. Sie machen sich auch dem blöderen Auge und Ohr stark bemerkbar; ihre psychologischen Grundlagen sind wesentlich einfacher als die der zuvor besprochenen Arten. Es handelt sich bei ihnen immer nur um eine Steigerung der Erregungs- und daneben um eine Vermehrung der Spannungsgefühle.

Diese Wirkungen werden durch folgende Mittel erreicht:

Digitized by Google

1. durch die Wahl besonders affektstarker Wörter; es ist die Hyperbel, die hier in Betracht kommt.
2. durch die Aneinanderreihung von Wörtern und längeren Wendungen mit ansteigendem oder abschwellendem Affekt.
3. durch die Wiederholung desselben Wortes oder ganzer Wendungen und Phrasen; hier gibt es eine große Fülle von Möglichkeiten, und die Wirkung dieser Apperzeptionsformen ist sehr bedeutend.
4. durch die Häufung sinnverwandter Wörter und Wendungen; auch ihrer sind viele Arten namhaft zu machen.
5. durch Eigenheiten der Wort- und Satzverknüpfung (Asyndeton, Polysyndeton).
6. durch die Auslassung leicht zu ergänzender Wörter oder Satzteile, die in der Regel mit Unterbrechung der Rede und vom Redner selbst erhobenen Einwürfen verbunden ist; hierher gehören die Aposiopese, die Korrektur, das Epilemma, die Apostrophe u. a.

1. Wahl besonders affektstarker Wörter.

Für den übertreibenden Ausdruck bedienen wir uns in der Regel des griechischen Wortes Hyperbel. Es ist glücklich gewählt, denn ein ὑπερβάλλειν, ein Hinüber-, ein Zuhochwerfen des Wortes findet hier in der Tat statt, wie ja auch unser *Über-treiben* auf dieselbe oder wenigstens eine ähnliche sinnliche Grundbedeutung hinweist. Die Hyperbel steht den objektiven ästhetischen Apperzeptionsformen noch am nächsten, insofern bei ihr auch die Vorstellungsseite des seelischen Vorganges, nicht nur das Gefühl, eine Veränderung erfährt. Aber wie wenig Eigenart macht sich doch darin geltend, daß man den Mund zu voll nimmt und zu viel sagt! Wie weit steht dieser intellektuelle Prozeß von denen des beseelenden, metaphorischen, symbolischen Denkens usw. entfernt! Man dürfte ihn nicht mit ihnen in eine Linie rücken. Dagegen ist der Zuwachs an Gefühls- und Affektbewegung, den die Hyperbel bewirkt, sehr erheblich, und hierdurch stellt sie sich den anderen subjektiven ästhetischen Apperzeptionsformen un-

Digitized by Google

mittelbar an die Seite. Ja, sie geht etwas roh und ungeschlacht auf die Steigerung der Erregung hinaus. Die Hyperbel findet sich vorwiegend in dem einfachen Stil einer erst wenig entwickelten, noch ungelenken Kunst. Bei unseren mittelhochdeutschen Epikern und Lyrikern begegnet sie uns häufig, bezeichnenderweise am wenigsten bei Wolfram und Walther. Die Märchenphantasie der Volkssänger, etwa der Verfasser des „Oswald", „Orendel", „König Rother", des „Salman und Morolf", aber auch der des Heldenbuchs usw., kann die Leiden und Taten der Hauptpersonen, ihre Stärke und Schönheit nicht kräftig genug schildern. Da heißt es etwa, daß der Held die Kraft von acht Männern besitze, daß er Löwen, Drachen, Riesen, heimtückische Zwerge und menschliche, für unbesiegbar geltende Gegner überwunden, die grauenvollsten Gefahren überstanden habe, daß sein Roß voll feurigen Mutes zu den Wolken fliege usw. Die Beispiele sind zahllos. Und dieser hyperbolische Zug der Darstellung wirkt auch noch stark auf die kunstvolleren Dichter der alten Zeit zurück. Die geringeren übertreiben vor allem die Schilderungen der Körperschönheit, des äußeren Glanzes und Reichtums ihrer Lieblingsfiguren; namentlich die Frauenzimmer sind durch die Bank von blendendem Liebreiz. Die lebensvollere Dichtung der neueren Zeiten schränkt solche Hyperbeln mehr und mehr ein und erreicht bei spärlicherem Gebrauch weit größere Wirkungen. Schillers starker Affekt neigt noch am meisten zu dieser Ausdrucksweise. So etwa in Karl Moors Worten (I, 2): „Stelle mich vor ein Heer Kerls wie ich, und aus Deutschland soll eine Republik werden, gegen die Rom und Sparta Nonnenklöster sein sollen"; oder (II, 3): „Ich fühle eine Armee in meiner Faust"; oder (I, 2): „O, ich möchte den Ozean vergiften, daß sie den Tod aus allen Quellen saufen" usw. Ebenso finden sich bei Shakespeare, Hebbel (vor allem in der „Judith") u. a. höchst wirksame Hyperbeln und am rechten Orte; aber alle echten Dichter gehen sparsam mit diesem Ausdrucksmittel um. An der falschen Stelle angebracht, wirkt es komisch; daher wird denn die Hyperbel auch außerordentlich oft in den Dienst des Witzes gestellt; so z. B. bei Heine (Bd. 2, S. 470):

Digitized by Google

Das halbe Fürstentum Bückeburg
Blieb mir an den Stiefeln kleben;
So lehmichte Wege habe ich wohl
Noch nie gesehen im Leben.

Aber auch die komischen Hyperbeln sind schon stark abgebraucht, sie machen leicht einen schalen Eindruck.

2. Das An- und Abschwellen der Affekte.

Die zweite der subjektiven Apperzeptionsformen erblicken wir in der allmählichen Steigerung oder Abschwächung der Erregungsaffekte. Hier gedenken wir zunächst der sogenannten Klimax, die die Gefühlstöne der aufeinanderfolgenden Wörter immer kräftiger anschwellen läßt. Wenn man bedenkt, welche bedeutende Wirkungen die Musik durch solches Anschwellen der Erregung erzielt (Richard Wagner hat dieses Kunstmittel zu fast raffinierter Vollendung gebracht), so sollte man glauben, daß auch die Dichtung viele Belege dafür bieten werde. Aber sehr häufig begegnet man der Klimax nicht. Ein schönes Beispiel enthält die Szene zwischen dem Prinzen und der Eboli im „Don Carlos“ (Ausg. von 1787, V. 1898 ff.):

Sie sind nicht fröhlich, guter Prinz — Sie leiden —
. . . . . .
Sie — *der im ganzen strengen Rath der Weiber*
Bestochne Richter sitzen hat, der Weiber,
Die über Männerwerth und Männerruhm
Ausschließend ohne Widerspruch entscheiden?
Der, wo er nur bemerkte, schon erobert,
Entzündet, wo er kalt geblieben, wo
Er glühen will, mit Paradiesen spielen
Und Götterglück verschenken muß — Der Mann,
Den die Natur zum Glück von Tausenden
Und Wenigen mit gleichen Gaben schmückte,
Er selber sollte elend sein?

Eine Klimax liegt auch in folgender Stelle der „Bürgschaft“ (V. 36 ff.):

Da gießt unendlicher *Regen* herab,
Von den Bergen stürzen die *Quellen,*
Und die *Bäche,* die *Ströme* schwellen.

Digitized by Google

Desgleichen in den Worten des „Ritter Toggenburg“ (V. 69 f.):

Und so saß er *viele Tage,*
Saß *viel Jahre* lang . . .

Oder man denke an Goethes „Mailied“ („Wie herrlich leuchtet Mir die Natur“), wo das immer kräftiger anschwellende Gefühl wundervoll zum Ausdruck kommt (Beethovens Komposition hat dies nicht getroffen); desgleichen schließt „Schäfers Klagelied“ mit einem packendem Crescendo, während „Rastlose Liebe“ („Dem Schnee, dem Regen, Dem Wind entgegen“) die anschwellende Bewegung bald durch ein reflektierendes Ritardando hemmt. Von einem mächtigen Crescendo ist Mignons Lied „Kennst du das Land?“ bewegt. Und so wie hier erstreckt sich die flutende Bewegung des Gefühls oft über eine Reihe von Strophen, einen größeren Zusammenhang der Gedanken. Die Klimax kommt ebensogut, ja wohl noch öfter als in unmittelbar aufeinander folgenden Wörtern auch in umfassenden Vorstellungsgruppen zur Erscheinung.

Wie das Anschwellen der Affekte, so kann auch das Abschwellen eine starke Wirkung ausüben. Die Alten haben bereits der Steigerung die Verkleinerung, der Klimax die Miosis gegenübergestellt, und sie verstanden unter der Miosis die Wahl sich allmählich abschwächender Ausdrücke. Indessen es haperte überall mit den Beispielen für diese „Figur“, wie man es nannte, und manche moderne Erneuerer der antiken Lehren, wie z. B. Adelung, hielten es daher für geraten, über die Sache mit zwei Worten hinwegzugehen. Aber man scheiterte bei diesen Erörterungen nur deshalb, weil man sich zu sehr an die Einzelheiten hielt; man verglich die miteinander in Beziehung stehenden Wörter innerhalb eines Satzes und suchte festzustellen, ob in einer Skala aufeinander folgender Begriffe der erste stärker als der zweite, der zweite stärker als der dritte sei usw., und gelangte dabei zu keinen befriedigenden Beobachtungen. Wenn man jedoch größere Gebilde der Rede, ganze Sätze oder Satzteile ins Auge faßt, so wird man leicht erkennen, daß nicht selten auf Abschnitte mit lebhaften Erregungsaffekten solche, in denen die Be-

Digitized by Google

ruhigungsgefühle vorwalten, folgen, und dieses Abschwellen der Gefühlstöne, das an sehr vielen Stellen beobachtet werden kann, erfordert in der Tat sorgfältige Berücksichtigung. Ganz überwiegend sind allerdings die Fälle, daß innerhalb eines in sich geschlossenen poetischen Gebildes, sagen wir: innerhalb eines lyrischen Gedichtes, eine fortgesetzte Steigerung der Gefühle und Affekte stattfindet. Aber man denke etwa an Schillers „Taucher", um zu sehen, daß auch das Gegenteil eintreten kann. Auf das gewaltige Fortissimo der Schilderung von den Schrecken der Tiefe folgt am Schlusse ein sehr wirksames Abschwellen der Erregung:

Es kommen, es kommen die Wasser all,
Sie rauschen herauf, sie rauschen nieder,
Den Jüngling bringt keines wieder.

Gewiß löst dieser Schluß ein tiefes Gefühl des Leides aus, aber die Erregung, die in den vorausgehenden Partien bis zum äußersten gesteigert war, weicht einer unverkennbaren Beruhigung, ebenso wie auch die Spannung ihre schmerzliche Lösung findet (wir erinnern uns bei dieser Scheidung von Leid, Erregung und Spannung immer wieder der früher, z. B. Bd. 1, S. 41, 159 f. u. ö., genannten Hauptrichtungen des Gefühls: Lust — Unlust, Erregung — Beruhigung, Spannung — Lösung, Aktivität — Passivität). — In ähnlicher Weise verdrängen die Beruhigungsgefühle allmählich die Gefühle der Erregung in Goethes Gedichte „Beherzigung":

Ach, was soll der Mensch verlangen?
Ist es besser ruhig bleiben?
Klammernd fest sich anzuhangen?
Ist es besser sich zu treiben?
Soll er sich ein Häuschen bauen?
Soll er unter Zelten leben?
Soll er auf die Felsen trauen?
Selbst die festen Felsen beben.

Eines schickt sich nicht für alle!
Sehe jeder, wie er's treibe,
Sehe jeder, wo er bleibe,
Und wer steht, daß er nicht falle!

Digitized by Google

Auf die zweifelnde Unruhe der ersten Strophen folgt hier die beruhigt klare Fassung des Schlusses. Auch in dem Gedichte „Abschied" von Goethe („Zu lieblich ist's ein Wort zu brechen") ist eine ähnliche Folge der Affekte zu erkennen. Vollends wenn man umfangreichere poetische Gebilde ins Auge faßt, kann man dieses An- und Abschwellen vielfach auf sich wirken lassen, und wenn wir es hierbei auch nicht mit einer „Figur" zu tun haben, so doch mit einer Erscheinung, deren wir hier in diesem Zusammenhange unzweifelhaft gedenken müssen. Wir sprechen hier von Vorgängen des Gefühlslebens, und da kann immer ein Ausblick auf die Schwesterkunst der Musik von Nutzen sein: in ihr gehört dieser Wechsel von Erregung und Beruhigung zu den allergewöhnlichsten Erscheinungen, und so könnte auch diese Tatsache uns zeigen, daß wir gut tun, auch unserseits die entsprechenden Gebilde in der Dichtkunst mit Aufmerksamkeit zu verfolgen.

3. Verstärkung der Affekte durch Wortwiederholung[1]).

Mehrere Unterarten bildet die dritte der subjektiven Apperzeptionsformen, die durch das wichtige Ausdrucksmittel der Wiederholung einzelner Wörter, Satzteile und Sätze gebildet wird. Wie in der Metrik, so spielt die Wiederholung in der Stilistik eine bedeutende Rolle; sie knüpft entfernt stehende Elemente der Rede zu einer Einheit zusammen und sie verstärkt die Kraft des Affektes. Die antike Rhetorik und Stilistik hat eine Anzahl Unterarten der Wortwiederholung unterschieden, die hier angeführt werden mögen, obwohl hervorzuheben ist, daß sie in bezug auf psychologischen Wert und ästhetische Wirkung ganz übereinkommen.

Die erste Unterart, die Anaphora, besteht in der Wiederholung von Wörtern zu Anfang mehrerer aufeinander folgender Sätze oder Satzglieder. Eine ungemein häufige Figur. Viele Musterbeispiele enthält Grillparzers „Ahnfrau"; so in

[1]) Vgl. u. a. Walter Vogt, Die Wortwiederholung, ein Stilmittel im „Ortnit" und „Wolfdietrich A" und in den mhd. Spielmannsepen „Orendel", „Oswald" und „Salman und Morolf" (Breslau 1902).

Digitized by Google

Sauers Ausgabe, Bd. 4, auf den Seiten 35, 42, 68, 74, 75, 78, 84, 93, 100, 102, 103, 107, 112, 115, 116, 121; darunter (S. 74 f.) die bekannten Worte:

Ja, ich bin's, du Unglücksel'ge,
Ja, ich bin's, den du genannt;
Bin's, den jene Häscher suchen,
Bin's, dem alle Lippen fluchen . . .

. . . . . .
Bin's, den jene Wälder kennen,
Bin's, den Mörder Bruder nennen,
Bin der Räuber Jaromir.

Unter Epiphora versteht man dieselbe Art der Wiederholung am Schluß der Sätze oder Satzteile. So z. B. im „Don Carlos" (1787, V. 280 ff.):

Ich sah auf dich und weinte nicht. Der Schmerz
Schlug meine Zähne knirschend an einander;
Ich weinte nicht. Mein königliches Blut
Floß schändlich unter unbarmherz'gen Streichen;
Ich sah auf dich und weinte nicht . . . .

Epanalepsis oder Anadiplosis nannten die alten Rhetoriker die Erscheinung, daß ein zuerst am Anfang des Satzes erscheinendes Wort, oder eine Wortverbindung am Ende desselben Satzes wiederholt wird; z. B.: *Geh aus in alle Welt und verkündige die Weisheit, geh aus!* — Die Figur, die durch eine direkte Umkehrung des Wortes entsteht, nennt die antike Rhetorik Epanodos (ἐπάνοδος), d. h. Rückweg: die Worte treten an bestimmter Stelle den Rückweg an; z. B. Hesekiel 7, 6: *Das Ende kommt, es kommt das Ende*; oder im Volkslied: *Spricht das Mägdelein, Mägdelein spricht;* oder „Don Carlos" (1787, V. 216 f.): *Von dieser Stelle, Rodrigo, verjage, Verjage mich von dieser Stelle nicht.* — Unter Symploke versteht man die Verkoppelung von Anaphora und Epiphora innerhalb eines begrenzten Teiles der Rede; es sind beide Gruppen von Wortwiederholungen mit einander übers Kreuz vereint; der Unterschied gegenüber der Epanalepsis oder Anadiplosis, bei der nur eine einheitliche Wiederholung gegeben ist, liegt also klar zutage. Besonders häufig begegnet uns die Symploke

Digitized by Google

bei Fragen nebst unmittelbar folgenden Antworten; z. B. *Habt ihr diese Tat begangen? — Wir haben sie begangen. — Habt ihr ihre Bedeutung erwogen? — Wir haben sie erwogen. — Habt ihr euch entschlossen, den Tod dafür zu erdulden? — Wir haben uns entschlossen* usw.

Eine andere, recht wirksame Form der Wortwiederholung ist in der Epanastrophe gegeben; sie liegt dann vor, wenn ein Satz mit denselben Worten beginnt, mit denen der unmittelbar vorausgehende geschlossen hat; so wird das bunte Kranzgewinde von einem Satz zum andern hinüber geschlungen.

Wir finden dies Stilmittel z. B. bei Walther von der Vogelweide[1]): *Maneger waenet, der mich siht, mîn herze sî an fröiden hô. höher froide hân ich nicht* (117, 1 ff.); *und waenet des, daz ich mich niht verstê. ich verstên michs wol* (117, 18); *ist mir daz zorn, sô lachest dû. nu lache uns eine wîle noch* (67, 15). Wirksamer ist aber noch die wörtliche Wiederholung, während hier bei Walther nur Anklänge, nur Ähnlichkeiten vorkommen. Solche wörtliche Wiederholung, die dem Refrain nahe kommt, findet sich oft bei Heine; z. B. (Bd. 1, S. 141):

Händedrückend, liebeflüsternd
Wandeln sie umher im Mondschein.
Und der Zephyr schmeichelt freundlich,
Märchenartig grüssen Rosen.

Märchenartig grüssen Rosen,
Und sie glühn wie Liebesboten ....
. . . . . .
Von den Mandelbäumen fallen
Tausend weiße Blütenflocken.

Tausend weiße Blütenflocken
Haben ihren Duft ergossen ....
. . . . . .
In der Ferne schwanken traumhaft
Weiße Lilien, lichtumflossen.

Weiße Lilien, lichtumflossen,
Blicken nach den Sternen droben.

[1]) Vgl. Walther von der Vogelweide, herausg. von W. Wilmanns, S. 85 (2. Aufl., Halle 1883).

Digitized by Google

Die nicht genauer geregelte Wortwiederholung innerhalb desselben Satzgliedes wird als Epizeuxis bezeichnet; z. B. „Faust", V. 3217:

Erhabner Geist, du gabst mir, gabst mir alles.

Sehr oft findet sie sich im „Nathan" und ist wohl überhaupt die häufigste Form der Wiederholung.

* * *

Mit der Wiederholung eng verwandt ist die Annomination. Bei ihr sind nicht dieselben Wörter oder Wortverbindungen wiederholt, sondern es werden Wörter desselben Stammes in nahe Verbindung gebracht. Auch hierdurch wird der in dem Worte liegende Begriff in eindrucksvoller Weise verstärkt. Mir ist aus der deutschen Literatur kein Dichter bekannt, der sich dieses Mittels so reichlich und kunstvoll bediente wie Gottfried von Straßburg. So heißt es im „Tristan", (V. 1729 ff):

dane was niht *lebenes* inne
niwan diu *lebende* minne
und daz vil *lebeliche* leit,
daz *lebende* ûf ir *leben* streit ....

Oder V. 1757:

der *leit* was *leider* alze grôz
und alles *leides* übergenôz ....

Oder V. 2136:

diz tete der *lobebaere*
sô *lobelîchen* ....

Oder V. 5358:

höfschliche nâch dem *hovesite* ....

Endlich V. 8647:

sine kunden umbe ir eigen leben
in selben keinen *rât* gegeben:
si *rieten* her, si *rieten* hin
und enkunden nie niht under in
gerâten, daz in tohte
und daz *rât* geheizen mohte ....

Digitized by Google

Einer Annomination, deren verstärkende Wirkung recht in die Augen fällt, bedient sich Johann Klaj in seiner „Irene“ [1]):

solch Leben wird zu Theile
dem, der nicht *feindlich Feindschafft* hegt,
nur *friedlich Fried* im Hertzen trägt,
und, was verbrochen, schencket.

Eine ähnliche Kühnheit findet sich an folgender Stelle bei Paul Gerhardt [2]): *Des Lebens Leben lebet noch*; und eine andere nicht minder wirksame Annomination wagt Scheffel in den „Bergpsalmen“ [3]) zu verwenden: *Frierend fror Frost durch das Loden der Kutte.*

Der Annomination vergleichbar ist dann ferner die Zusammenstellung gleich oder ähnlich klingender Wörter, die aber gar nicht stammverwandt sind. Auch diese Erscheinung liebt Gottfried. So schreibt er V. 4545:

Sus greif Rûal und Tristan
ir dinc bescheidenlîchen an,
als ez in beiden was *gewant* (angemessen).
si gewunnen harnasch unde *gewant.*

Oder V. 9877:

ir sît verkêret *alle wîs,*
iu sint diu tumben *alle wîs* ....

Indessen es ist doch unverkennbar, daß diese Ausdrucksform nur ganz äußerlich mit der Annomination verglichen werden darf: die Affektsteigerung, die die Annomination durch das wiederholte Hinweisen auf denselben Wortstamm erzielt, kann hier natürlich nicht eintreten, und statt dessen kommt nur eine spielerische Klangwirkung zustande, eine Wirkung, die der Onomatopöie nahe verwandt ist. Doch von ihr haben wir in diesem Zusammenhang nicht zu sprechen.

---

[1]) Vgl. Albin Franz, Johann Klaj, S. 152 (Marburg 1898).

[2]) Gedichte von Paulus Gerhardt, hg. von Goedeke, S. 52, V. 5 (Leipzig 1877).

[3]) 3. Aufl., S. 62 (Stuttgart 1878).

Digitized by Google

4. Verstärkung der Affekte durch Häufung sinnverwandter Wörter und Wendungen.

Die einfachste Form der Häufung ist die gewöhnliche Tautologie. Sie findet sich in zahlreichen geprägten Redensarten der Sprache, z. B. *Hohn und Spott, Art und Weise, ganz und gar, lieb und wert.* Sie begegnet uns nicht besonders häufig in der modernen Dichtersprache; am meisten noch bei den Dichtern des 17. Jahrhunderts, z. B. Fleming. Er schreibt in einem Gedichte auf Gustav Adolfs Tod:

> Den schwer beladnen Wagen,
> . . . . . .
> Begleiten *Dapferkeit* und *unerschrockner Muth*
> (Tittmann, S. 33).

Oder (daselbst): *Mit was für Harm und Angst.* — Oder: *Ihr Schutz, ihr Trost, ihr Heil!* Solche tautologische Bezeichnung kann unter Umständen eine willkommene Verstärkung des mit der Vorstellung sich verbindenden Gefühls bewirken, während der Pleonasmus (z. B. *alter Greis, weißer Schimmel*) einen Begriff, der in einem Worte notwendig schon mit gedacht werden mußte, in überflüssiger und unwillkommener Weise nochmals hervorhebt.

Die angeführten Beispiele aus Flemings Gedichten führen schon zu der sog. Kumulation nahe verwandter Begriffe hinüber, es sind schon kleine Unterschiede in der Bedeutung der Wörter zu erkennen; sie sind nicht einfach gleichbedeutend. Solche Kumulation liebt Fleming ganz besonders. So etwa in dem eben erwähnten Gedicht (S. 34):

> Der Neid, der Haß, der Zorn, die Rachgier, Sünde, Schande,
> Begierd' und Uebermuth ziehn all' an einem Bande.
> Betrug, Gottlosigkeit, Verzweiflung, Heuchelei,
> Gift, Abfall, Meineid, Noth, Verwegung, Meuterei,
> Pracht, Hoffart, Uebermacht und andre viel dergleichen
> Gehn traurig hinten nach und folgen dieser Leichen.

Oder Walther von der Vogelweide: *unstaete, schande, sünde, unêre* (44,30); oder: *in wil sîn ouch niht brennen noch zerliden noch schinden, noch mit dem rade zerbrechen noch ouch dar ûf*

Digitized by Google

binden (85, 14). Ähnlich, nur nicht so gehäuft, ist die Zusammenstellung verwandter Vorstellungen bei Heine:

Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne,
Die liebt' ich einst alle in Liebeswonne,
Ich lieb' sie nicht mehr, ich liebe alleine
Die Kleine, die Feine, die Reine, die Eine . . .

Neben der Kumulation begegnet uns häufig die Variation, d. h. die Wiederholung derselben Vorstellung oder derselben Vorstellungsreihe in verschiedener sprachlicher Fassung, und unter Hervorhebung abweichender Nebenumstände. Mit jeder Vorstellung verknüpfen sich für uns Nebenbegriffe: die Variation wird sich vorwiegend auf diese erstrecken, ebenso wie auch die musikalische Variation das Motiv beibehält, aber die Ausgestaltung ändert. So kann etwa in einer Darstellung vom Frühling die Rede sein, und das erste Teilstück der Rede bringt bloß diese Hauptvorstellung, das zweite berichtet, daß die Blumen blühen und die Bäume ergrünen, daß dritte, daß die Menschen erfreut wieder ins Freie ziehen usw., und immer klänge dabei der Grundakkord „Frühling" wieder durch. Dergleichen ist namentlich in alter[1]), aber auch in neuer Poesie anzutreffen; es steigert die Affektbetonung der Rede. Diese Variation ist nahe verwandt dem Parallelismus, einer seit alter Zeit, besonders auch in der hebräischen Poesie, beliebten Ausdrucksform. Ihr Wesen besteht darin, daß zu einer Gesamtvorstellung begrenzten Umfangs eine zweite synonyme Gesamtvorstellung hinzugefügt wird; eine eigentliche Bereicherung des Gedankens (wie bei den objektiven Apperzeptionsformen) wird also durch den Parallelismus nicht erzielt; aber der doppelte Ausdruck verstärkt die Bedeutung und den Gefühlston des Gesagten. In der hebräischen Poesie ist der parallele Gedankenausdruck auf die beiden Glieder des Verses, die zumeist gleich lang sind, verteilt. Z. B. 5 Mos. 32, 2: *Meine Lehre triefe wie der Regen, und meine Rede fließe wie der Tau;* oder Psalm 24:

[1]) Vgl. z. B. Friedrich Vogt in Bd. 1, S. 6 der von ihm und Max Koch verfaßten „Geschichte der Deutschen Literatur" (3. Aufl., Leipzig und Wien 1910).

Digitized by Google

Die Erde ist des Herrn, und was darinnen ist; der Erdboden, und was darauf wohnet. Denn Er hat ihn an die Meere gegründet, und an den Wassern bereitet. Wer wird auf des Herrn Berg gehen? Und wer wird stehen an seiner heiligen Stätte?

Oder Walther von der Vogelweide: *die selben brechent uns diu reht und stoerent unser ê* (83, 25); *alsô hân ich dicke mich betrogen unde durch die werlt manege fröide erlogen* (116, 37).

Oft hat man derartigem synonymen Parallelismus den antithetischen Parallelismus zur Seite gestellt. Alsdann handelt es sich aber nicht mehr um eine einfache Verstärkung des Gefühls, sondern das Schwergewicht liegt durchaus auf der antithetischen Hinzufügung einer neuen Gesamtvorstellung. Wir haben es alsdann also mit einer der objektiven Apperzeptionsformen zu tun, und nur die Vermengung, mit dem Parallelismus ist bemerkenswert. — Etwas anderes ist es, wenn der synonyme Gedanke in der zweiten Fassung durch Verneinung des Gegenteils wiederholt wird; z. B. Jeremias 30, 19: *denn ich will sie mehren und nicht mindern, ich will sie herrlich machen und nicht kleinern.* Oder: *Ich will sie segnen und will ihnen nicht fluchen, ich will sie fördern und nicht hindern.* — Derartiger Parallelismus ist tatsächlich synoym und nicht antithetisch.

5. Verstärkung der Affekte durch Eigenheiten der Wort- und Satzverknüpfung.

Auffallend ist es hier, daß sowohl die Häufung wie die Auslassung der Verbindungsglieder dazu dient, den Affekt zu steigern. Aber der psychologische Wert beider Ausdrucksmittel ist gleichwohl ganz verschieden. Das Asyndeton deutet auf den verhaltenen Affekt, der sich, ähnlich wie das praesens historicum der Erzählung, unwillkürlich geltend macht, wo die Wucht der Vorgänge in ihrer erdrückenden Gewalt ohne jeden Zusatz unseres Anteils herausgehoben werden soll. Z. B.: *Der Hahn der Pistole knackte, die Kugel flog, er sank nieder.* Oder der Schluß des „Werther“:

Man fürchtete für Lottens Leben. Handwerker trugen ihn. Kein Geistlicher hat ihn begleitet.

Oder in Frenßens „Hilligenlei“, S. 479 (Berlin 1905):

Digitized by Google

„Ich bin dir nicht böse, gar nicht. Wir haben uns nicht vergangen, du nicht und ich nicht. Es ist unser Schicksal. Sei nicht bange. Ich bin ein Mann. Ich will wohl sehen, daß ich den Kopf oben behalte ....

Das Polysyndeton ist dagegen dort am Platze, wo der Affekt ungehindert ausströmen darf und seine Übergröße noch nicht gewaltsame Eindämmung erheischt. So z. B. im „Taucher", V. 73 ff:

Und sieh! aus dem finster flutendem Schoß,
Da hebet sich's schwanenweiß,
Und ein Arm *und* ein glänzender Nacken wird bloß,
Und es rudert mit Kraft und mit emsigem Fleiß,
Und er ist's, *und* hoch in seiner Linken
Schwingt er den Becher mit freudigem Winken.

Ähnlich liegt es im „Handschuh", V. 1—16, in „Hero und Leander", V. 146—150, oder auch im „Grafen von Habsburg", V. 98—100.

Aber noch ein zweiter Unterschied trennt beide Ausdrucksformen. Das Asyndeton ist am Platze, wenn eine Reihe von Geschehnissen in ihrer eingreifenden Bedeutung wuchtig herausgehoben werden soll: *ich kam, ich sah, ich siegte,* oder:

Es kommen, es kommen die Wasser all,
Sie rauschen herauf, sie rauschen nieder,
Den Jüngling bringt keines wieder.

Sehr charakteristisch ist auch die zweite Strophe des „Ritters Toggenburg":

Und er hört's mit stummem Harme,
Reißt sich blutend los,
Preßt sie heftig in die Arme,
Schwingt sich auf sein Roß,
Schickt zu seinen Mannen allen
In dem Lande Schweiz;
Nach dem heil'gen Grab sie wallen,
Auf der Brust das Kreuz.

Das Polysyndeton hebt dagegen, wie es scheint, mit Vorliebe das Beharrende oder regelmäßig Wiederkehrende, die Zustände und Eigenschaften hervor:

Und es wallet und siedet und brauset und zischt.

Digitized by Google

Oder man vergleiche V. 116—132 des „Liedes von der Glocke".

Und drinnen waltet
Die züchtige Hausfrau,
Die Mutter der Kinder,
Und herrschet weise
Im häuslichen Kreise
Und lehret die Mädchen
Und wehret den Knaben
Und reget ohn' Ende
Die fleißigen Hände
Und mehrt den Gewinn
Mit ordnendem Sinn
Und füllet mit Schätzen die duftenden Laden
Und dreht um die schnurrende Spindel den Faden
Und sammelt im reinlich geglätteten Schrein
Die schimmernde Wolle, den schneeichten Lein
Und füget zum Guten den Glanz und den Schimmer
Und ruhet nimmer.

6. Mittel zur Steigerung der Spannung.

Weiterhin sind unter den subjektiven Apperzeptionsformen eine Anzahl von Ausdrucksmitteln zu nennen, durch welche die Gefühle der Spannung eine plötzliche und entschiedene Anregung erfahren. Dahin gehört zunächst das plötzliche Abbrechen mitten im Satze, die sog. Aposiopese, die dort Platz greift, wo sich der Schreibende oder Sprechende aus irgendwelchen Gründen scheut, einem Gedanken Worte zu verleihen. So z. B. im „Götz von Berlichingen" (Weim. Ausg., Bd. 8, S. 109):

Sag deinem Hauptmann: Vor Ihro Kaiserliche Majestät hab' ich, wie immer, schuldigen Respect. Er aber, sag's ihm, er kann mich....

Dadurch, daß der Redner abbricht, werden wir überrascht, und es tritt ein kurzer Augenblick der Spannung ein, während dessen wir uns fragen, was er unterdrückt; aber die lustige Lösung folgt unmittelbar auf dem Fuße. — Ein Meister der Aposiopese ist Lessing[1]). Auch Gellert bedient sich ihrer gern, z. B.:

[1]) Vgl. Erich Schmidt, Lessing, Bd. 2, S. 562 f. (2. Aufl., Berlin 1899).

Digitized by Google

Wenn Sylvia dereinst erführe,
Daß — dringe nicht in mich, ich halte meine Schwüre“ [1]).

Ein vorzügliches Beispiel findet sich in Kleists „Amphitryon“ II, 2 (V. 963—68); es ist in der Szene zwischen Alkmene und Amphitryon, worin jene von ihrem Zusammensein mit Jupiter (sie glaubt aber, es sei Amphitryon gewesen) erzählt:

Alkmene.
... Nun — hierauf —
Warum so finster, Freund?
Amphitryon.
Hierauf jetzt —?
Alkmene.
Standen
Wir von der Tafel auf; und nun —
Amphitryon.
Und nun?
Alkmene.
Nachdem wir von der Tafel aufgestanden —
Amphitryon.
Nachdem ihr von der Tafel aufgestanden —
Alkmene.
So gingen —
Amphitryon.
Ginget —
Alkmene.
Gingen wir — — — nun ja! [2])

Auch die sogenannte rhetorische Frage ruft solche kurze Spannung hervor: sie erweckt einen Zweifel, der doch in der Regel bald wieder beseitigt wird.

Hie und da ist jedoch die Spannung, die durch die rhetorische Frage erzielt wird, nur unbedeutend; es liegt dann

[1]) Ausgewählte Werke, besorgt von Schullerus (in Meyers Klassiker-Ausgaben), S. 69.

[2]) H. v. Kleists Werke. Im Verein mit G. Minde-Pouet und R. Steig herausg. von Erich Schmidt, Bd. 1, S. 246 (Meyers Klassiker-Ausgaben, Leipzig und Wien, o. J.).

Digitized by Google

dem Schreibenden nur daran, die schlichte Aussageform zu verlassen und durch den lebendigeren Fragesatz die Wellen des Gefühls ein wenig mehr anschwellen zu lassen. So etwa bei Übergängen wie in Gottfrieds „Tristan", V. 6846 ff.:

wes mohte ouch jener dô biten,
dem ez umbe daz leben stuont?
der tete, reht' als si alle tuont ....

Ebenso wird an folgender Stelle mehr die Erregung und Unlust als die Spannung geweckt (V. 13781 ff.):

Waz mag ouch liebe nâher gân,
dan zwîvel unde arcwân?
waz anget liebe gernden muot
sô sêre, sô der zwîvel tuot?

Und ebenso können gewisse nur dem Übergang dienende Fragen nicht als eigentlich Spannung weckend bezeichnet werden; so etwa, auch bei Gottfried (V. 1692 ff.):

daz ich nu vil von ungehabe
und von ir jâmer sagete,
waz iegelîcher klagete,
waz solte daz? es waere unnôt.

Aber an anderen Stellen bewirkt die Frage eine deutlich wahrzunehmende Spannung; so, um noch einmal bei Gottfried zu bleiben, in folgenden Versen (V. 1726 ff.):

jâ, got hêrre, wie kom daz,
daz dâ niht wart geweinet?
dâ was ir herze ersteinet ....

Es ist die ergreifende Stelle, wo von dem Tode Riwalins gesprochen wird; der Eindruck, den Blanschefluor davon erhält, ist so groß, daß sie erstarrt, sie ist unfähig, ihr Herz in Tränen zu erleichtern, und als sie dann eines Sohnes genest (Tristans), da erliegt ihre geschwächte Natur der Übergewalt der seelischen Leiden; sie stirbt.

Noch weit schärfer treten die durch die Frage erweckten Spannungsgefühle in die Erscheinung, wenn der Redende oder Schreibende an eine Behauptung, die er selber gemacht hat, noch einen Einwurf anschließt, wenn er also den Anschein erregt, als ob er sich in seinem Ausdruck vergaloppiert habe

Digitized by Google

und sein Roß gewaltsam zurückreißen müsse. So z. B. in einem Satze wie dem folgenden:

Und so dürfen wir annehmen, daß hierdurch die Sache endgiltig geklärt sei. Dürfen wir das wirklich?

Die Alten nannten eine solche rhetorische Frage, in der der Redende eine Einwendung gegen sich selbst macht, Epilemma. An sie schließt sich ein ausgeprägtes Spannungsgefühl an. Und mit diesem Epilemma fällt die sog. Revocatio zusammen, deren Wesen darin besteht, daß der Sprechende ein entscheidendes Wort eines von ihm geäußerten Satzes in der Frageform noch einmal aufnimmt. So z. B. in dem Satze:

Sie haben gestern gut gespielt. Gut? Nun, wie man's auffaßt.

Ob nun der Dichter solche fragende Einwendungen selber macht, oder ob er sie gleichsam seinen Hörern und Lesern aus den Augen abliest, das macht keinen Unterschied aus. Doch hat man gelegentlich die rhetorischen Fragen auch noch nach diesem Gesichtspunkt in verschiedene Unterformen gesondert. Das hilft zu nichts.

Weiterhin werden die Gefühle der Spannung oft lebhaft dadurch geweckt, daß der erzählende Dichter durch die sog. Apostrophe aus dem rein epischen Bericht herausfällt und die Personen seiner Phantasie, gleich als ob sie anwesend wären, anredet. Das hat bekanntlich bereits der alte Vater Homer getan, und Voß hat es ihm in seiner „Luise", Goethe in „Hermann und Dorothea" nachgemacht; sie alle in gewissen stereotypen Wendungen, festen Versatzstücken der epischen Rede. Aber auch in individuellerer Form finden wir dies Ausdrucksmittel gelegentlich verwendet, und es bewährt dann seine treffliche Wirkung. Beispielsweise bei Heine in dem Gedichte „Der arme Peter":

Die Mädchen flüstern sich ins Ohr:
„Der stieg wohl aus dem Grab hervor?"
Ach nein, ihr lieben Jungfräulein,
Der legt sich erst ins Grab hinein.

Dieses Stilmittel der Vision, wie man es auch genannt hat, wonach abwesende Personen und Gegenstände wie anwesend behandelt werden, erhöht die Spannung, trägt aber

Digitized by Google

ebenso sehr zur Verstärkung der Erregungsgefühle bei. Es begegnet uns häufig in lyrischen Erzeugnissen, ist aber seinem ganzen Charakter nach der dramatischen Rede nachgebildet, für die es ja bezeichnend ist, daß alle Personen als gegenwärtig und anwesend gedacht sind: dort also gehört die Anrede zu den selbstverständlichen Eigenschaften, und nur in der Lyrik und in der Erzählung kann dieses Hinübergreifen in eine andere Darstellungssphäre als eine affektvolle Erhöhung des Ausdrucks angesehen werden.

Am Schlusse dieser langen Betrachtung über die ästhetischen Apperzeptionsformen müssen wir uns aber auch noch der Tatsache erinnern, daß alle diese Ausdrucksmittel nicht selten äußerlich nachgeahmt werden, und, statt von innen heraus zu quellen und das Antlitz des Sprecheuden zu beseelen, wie falsche Schminke auf entnervte Züge aufgetragen werden können. Sobald die Apperzeptionsformen in dieser Weise entarten, hören sie auf, das zu leisten, worauf ihr Name hinweisen soll. Es hat ganze Perioden der Literatur gegeben, wo nicht nur in Deutschland, sondern in der gesamten Kulturwelt solcher Mißbrauch weit verbreitet war; ich brauche nur an den Schwulst und Bombast der Dichtung des 17. Jahrhunderts zu erinnern. Die Reaktion, die, anknüpfend an Boileau, auch in Deutschland hierauf folgte, ging aber auch gelegentlich zu weit, sie verfiel in platte Nüchternheit und verkannte den hohen Wert der ästhetischen Steigerung der Sprache. Dichter wie H. v. Kleist und Heine würden gewiß in dieser Hinsicht niemals die Billigung eines Gottsched u. a. gefunden haben. Wenn sich aus solchen Erwägungen deutlich ergibt, daß auch in der Würdigung dieser Ausdrucksmittel immer der Wandel der Zeiten zu berücksichtigen ist, daß auch in diesen Dingen die historische Betrachtung klärend und mäßigend wirken muß, so liegt es noch deutlicher zutage, daß der jeweils vorliegende Gesamtstil des Kunstwerks der Sprache immer im Auge behalten werden muß, und daß in dem einen Falle ein Verfahren recht wohl am Platze ist, das in dem andern als störend empfunden werden muß. Daher habe ich immer und immer wieder auf diese Zusammen-

Digitized by Google

hänge hingewiesen, und daher möchte ich auch hier am Schlusse unserer Darlegung noch einmal darauf aufmerksam machen, daß mit bloßen Listen über den jeweils vorliegenden Tatbestand der Apperzeptionsformen noch nicht viel gewonnen ist, sondern daß immer auch festgestellt werden muß, in welcher Weise sich die Darstellungsmittel dem künstlerischen Gesamtzweck dienend anbequemen. Es muß mit einem Worte auch hier statt einer abstrakt generalisierenden Betrachtung eine konkret individualisierende Platz greifen.

Digitized by Google

2. Abschnitt: Sprachliche Parallelformen.

In dem Ausdrucksmittel der Sprache haben sich die Denkgewohnheiten menschlicher Gemeinschaften niedergelegt und im Laufe vieler Generationen befestigt. An diese Denk- und Sprechgewohnheiten ist der Einzelne durch die langjährige Entwickelungsgeschichte seines Geistes durchaus gebunden; über die Grundzüge dieser Denk- und Sprechgewohnheiten kann und will er nicht hinausdringen, er ist in sie eingebettet. Innerhalb der Sprache und auch innerhalb des Dialektes (aus der die „Sprache" erst hervorzugehen pflegt) gibt es weiterhin Ausdrucksformen, die nur bestimmten Berufskreisen und sozialen Schichten eigen sind. Die Sprache zerfällt in zahlreiche Gruppen, und die Ausdrucksformen der einen können in mannigfacher Weise auf die der andern hinüberwirken. Für den Einzelnen ist es unter Umständen sehr bezeichnend, ob er in diese oder jene Gruppe des Sprachschatzes mit Vorliebe hineingreift. Vielfach berühren sich diese Gruppen des Sprachlebens mit den Kultur- und den Bildungsschichten, von denen wir früher gehandelt haben.

Zu diesen lokalen Gruppen der Sprache kommen dann weiterhin die zeitlichen Veränderungen. Und diese können sich wieder auf die, die ganze Volksgemeinschaft umfassenden Sprechgewohnheiten erstrecken oder nur auf die einzelnen Kreise und Gruppen innerhalb dieser Gemeinschaft. Die Sprache ist in unablässigem Fluß. Ausdrucksformen, die vor 50 Jahren noch allgemein verbreitet gewesen sind, sind jetzt bereits auf den Aussterbeetat gesetzt. Und nicht nur, daß vieles schwindet und Neues an dessen Stelle entsteht: auch innerhalb des unbehindert weiter überlieferten Sprachgutes

Digitized by Google

gehen Veränderungen vor: die Bedeutungen der Wörter wandeln sich. Alte Elemente der meist ziemlich zusammengesetzten Vorstellungen, die wir bei einem bestimmten Worte denken, bröckeln im Laufe der Zeit ab, und neue setzen sich an. Während der äußere Körper des Wortes unverändert bleiben kann, ist sein inneres Wesen großen Wandelungen erlegen.

Häufig haben einzelne sprachschöpferische Individuen großen Anteil an diesen Prozessen. Jedesfalls hinterläßt ein jedes von ihnen in dieser oder jener Form die Spuren seines Denkens in der Sprache, und da nun das von ihnen neu geprägte Sprachgut mit Vorliebe von andern aufgenommen und weiter gegeben wird, so gilt es auch immer diese individuellen Einflüsse, denen sich ein Sprechender oder Schreibender hingibt, zu verfolgen.

Die räumlichen und zeitlichen Schichten des Sprachlebens, an die sich der Einzelne anschließt oder aus denen er herauswächst, weisen in der Regel schon ein ganz besonderes stilistisches Gepräge auf; namentlich die Anklänge an den Dialekt erwecken Wirkungen, die sich mit den Mitteln der Schriftsprache nun und nimmer erzielen lassen; man versenke sich mit fühlender Seele in die Eigentümlichkeiten alemannischer, bayrischer, sächsischer, plattdeutscher Dichtungen hinein, und man wird nicht zweifeln können, daß in der ganzen geistigen Struktur solcher Gebilde ein bestimmter Charakter, ein bestimmter Stil zutage tritt. So zeugte es von einem großen Mangel an Stilgefühl, die Werke Fritz Reuters ins Hochdeutsche zu übersetzen: es ist, als ob man Schmetterlingen den Farbenstaub von den Flügeln streift. Und ebenso ist altertümlichen Wörtern und Wendungen ein Gefühlston eigen, der sich nicht durch moderne Wörter wiedergeben läßt; desgleichen kann die Anlehnung an die Sprache eines einzelnen großen Geistes, etwa Luthers oder Goethes, Nebenvorstellungen und Gefühle erwecken, die für den Gesamteindruck der Rede stark ins Gewicht fallen.

Durch gelegentliche Verwertung dialektischer oder altertümlicher Wörter und Formen kann der Dichter oder Schriftsteller seinem Stil sehr bemerkenswerte Eigenschaften verleihen;

Digitized by Google

Zeit- und Lokalfarbe werden durch sie oft erst ansprechend und hinreichend herausgearbeitet; und in tausend Einzelheiten können diese räumlich-zeitlichen Abweichungen von dem Gewöhnlichen hervortreten: in Einzelheiten der Wortwahl, der Wortbedeutung, der syntaktischen Konstruktionen, der Wortstellung und des Satzbaues. Soweit es sich bei solchen Feststellungen um Autoren der Vergangenheit handelt, wird man sich hüten müssen, alles als stilistisch auffallend zu betrachten, was von unserer gegenwärtigen Sprache abweicht; es wird sich darunter vieles befinden, was zu jener Zeit gäng und gäbe war und für den betreffenden Autor in keiner Weise charakteristisch ist. Um dieser Gefahr zu entgehen, muß man den Sprachdurchschnitt der Zeit, der der Autor angehörte, zuerst feststellen; erst hierauf läßt sich was ihm eigentümlich war erkennen. Die Unterweisungen der Wörterbücher, der Sprachgeschichte und der Grammatik müssen auf Schritt und Tritt zu Rate gezogen werden. Aber man verabsäume darüber nicht, das Ermittelte rein stilistisch zu deuten und mit den allgemeinen Eigenschaften des Stils, über die wir ausführlich gesprochen haben, in engste Beziehung zu bringen.

Wir haben mit alledem auf verschiedene Sprachschichten verwiesen, und wir werden es als unsere Aufgabe betrachten, an einer Reihe von Beispielen darzulegen, wie die Verwertung des Sprachguts entlegener Schichten den Stil in charakteristischer Weise färbt. Aber auch wenn wir von diesen Schichten ganz absehen und vielmehr nur die Ausdrucksmöglichkeiten ins Auge fassen, die innerhalb einer bestimmten Sprachschicht, sagen wir z. B.: der normalen deutschen Schriftsprache unserer Zeit, gegeben sind, so erkennen wir bald, daß wir zur Verkörperung eines und desselben Gedankens sehr veschiedene Mittel der Sprache zur Verfügung haben. Ich kann z. B. für den Ausdruck: *dieser gute Mann* einsetzen: *dieser Mann, der so gut war;* für: *durch Hervorhebung dieser Idee* kann ich einsetzen: *dadurch, daß er diese Idee hervorhob;* für: *beim Abschied* etwa: *als ich Abschied nahm;* für: *der Dulder* kann: *er, der so viel erduldet hatte,* für: *wegfallen* kann: *in Wegfall kommen* als Ersatz dienen u. dgl. m. In allen diesen Fällen (und es ließen sich ihrer noch unzählig viele andere nennen) ist, wenn

Digitized by Google

wir rein verstandesmäßig den Inhalt, den die Wörter wiedergeben, ins Auge fassen, kein wesentlicher Unterschied zu erkennen. Aber der stilistische Wert der Ausdrücke ist durchaus nicht gleich; man wird nicht sagen können, daß von den beiden jeweils einander gegenübergestellten Ausdrücken der eine unbedingt und unter allen Umständen den Vorzug verdiene; es kommt vielmehr immer auf den Zusammenhang der Rede an, es kommt darauf an, welches Gewicht der betreffenden Wendung zugelegt werden muß. Die Wendung: *in Wegfall kommen* ist wuchtiger, sie hebt den Begriff nachdrucksvoller heraus als das einfache *wegfallen*; dieses wird daher dort am Platze sein, wo kein besonderer Akzent auf dem Begriffe liegt, jenes, wo das Gegenteil der Fall ist. Mit dem schlichten Wort *der Dulder* verbindet sich für uns nicht derselbe Gefühlsgehalt wie mit der Umschreibung: *er, der so viel geduldet hatte.*

Von diesem Standpunkte aus eröffnet sich der stilistischen Betrachtung eine weite Aussicht: in der Wahl der jeweils geeignetsten Mittel verrät sich der Künstler des Worts. Es gibt in der Regel für einen und denselben Gedanken eine Mehrheit brauchbarer Ausdrücke: sprachliche Parallelformen stehen dem Redenden oder Schreibenden reichlich zur Verfügung. Viele sündigen in Wörtern, Formen und Fügungen gegen das Erwünschte und Rechte, ohne daß sie sich dessen irgendwie bewußt werden. Die Absicht, gegen mancherlei Unarten dieser Art zu Felde zu ziehen, hat Bücher wie Wustmanns „Sprachdummheiten“ und andere entstehen lassen: man tut ihnen Unrecht, sie allein vom sprachgeschichtlichen Standpunkte aus zu würdigen; sie sollten als stilistische Hilfsbücher angesehen werden, und dann kann man ihnen, wenn man auch manches entschieden ablehnt, den Wert nicht absprechen.

I. Die stilistischen Werte des Wortschatzes.

1. Die Sprachschichten.

Die Sprache der Poesie sowohl wie die der Prosa bereichert sich aus dem Wortschatz begrenzter Sprachschichten. Neben den räumlichen Unterschieden von Sprache und Mund-

Digitized by Google

art kommen die zeitlichen Wandelungen in Betracht. Hierzu gesellt sich dann noch der Gegensatz von Buch- und Umgangssprache, dem jedoch nicht ein solches räumlich-zeitliches Unterscheidungsprinzip zugrunde liegt, sondern ein rein ästhetisches: die Schriftsprache erheischt eine gewisse Abtönung, die der naturalistischen Umgangssprache fehlt. Man kann nicht sagen, daß der Gegensatz von Umgangssprache und Schriftsprache demjenigen des charkterisierenden und des idealisierenden Stils gleichgesetzt werden dürfe, denn die Schriftsprache ist von idealistischer Haltung in der Regel weit entfernt. Wie wir aber so oft in ästhetischen Dingen Grade und Stufen zu unterscheiden haben, so auch hier: die Schriftsprache ist auf der Skala, die vom Naturalismus zum Idealismus hinanführt, um einen Grad oder um deren mehrere hinaufgerückt, und ihr Hauptunterschied gegenüber der Sprache des alltäglichen Lebens besteht darin, daß sie das Niedrige und Häßliche, das sich in dieser oft genug breit macht, meidet; sie ist, kurz gesagt, in eine höhere Bildungsschicht eingetreten. Diese Wandlung macht sich sowohl im Wortschatz wie im Satzbau in mannigfachen Erscheinungen geltend. — Die poetische Sprache lehnt sich am meisten an die ältere Sprache an: Wörter, Wortformen und Wortgefüge sind dieser gemäß, oft aber im Gegensatz zu den Formen der herrschenden Schriftsprache. Seltener zieht sie einmal neues Leben aus der Umgangssprache. Die prosaische Schriftsprache, die leicht in steife Unnatur verfällt, gewinnt dagegen vor allem durch die Anlehnung an die Umgangssprache frisches Leben und gefällige Leichtigkeit.

Die Neigung zu Archaismen ist in der Literatur fast aller Völker gelegentlich zu beobachten; in der deutschen ist sie begreiflicher Weise vor allem nach dem Aufkommen der germanistischen Studien hervorgetreten, und sie hat sich mit deren zunehmender Blüte immer weiter entwickelt. Nachdem Bodmer die altdeutschen Minnesinger in zwei Sammlungen herausgegeben hatte, fanden die Dichter des Göttinger Hains eine ausgesprochene Freude daran, ihrer Lyrik aus diesen Dichtungen der Vorzeit neues Leben zuzuführen. Das seit etwa dem 15. Jahrhundert in üblen Ruf geratene Wort *Minne*, das dann allmählich ganz aus dem deutschen Wortschatz aus-

Digitized by Google

geschieden war, wurde von ihnen zu neuem Ansehen gebracht. Bürger, Hahn, Voß, Hölty u. a. traten mit Minneliedern hervor[1]), und bald gelangte das Wort wieder zu reichem Glanz. Auch Wieland erneuerte in seinem „Geron" altdeutsche Wörter und Wendungen; aber weit zahlreicher wurden diese Erweiterungen des poetischen Wortschatzes erst im 19. Jahrhundert. Vor allen ist hier Uhland zu nennen. Seine tiefe Liebe für altdeutsches Leben spiegelt sich auch in seiner Sprache. Freilich sind die Spuren seiner germanistischen Studien durchaus nicht auf den Wortschatz beschränkt. Er gebraucht *Gaden*, mhd. *gadem*[2]), für *Gemach* („Gedichte"[3]), Bd. 1, S. 172); *die Wat*, mhd. *wât*, für *Gewand* (Bd. 1, S. 261); *Trieb* für *Herde* (S. 289); *Fährde* für *Furcht, Scheu* (S. 291); *Strahl* für *Pfeil* (S. 312) u. dgl. m. Seinem Beispiel sind viele gefolgt, so etwa Scheffel, Jordan, Julius Wolff u. a., und am weitesten von allen ist Richard Wagner gegangen; er gebraucht Ausdrücke, die kein Deutscher unserer Zeit richtig versteht, es sei denn, daß er einen leidlichen Kursus des Mittelhochdeutschen durchgemacht habe. Solche Wörter sind[4]) *Mißwende*, mhd. *missewende* = *unglückliche Wendung, Unglück*; *Wag*, mhd. *wâc*, für *Woge*; *Harst*, mhd. *harsch, harst* für *Kriegshaufe*; *queck*, mhd. *quec*, im Sinne von *erquickend*; *freislich*, mhd. *vreislich*, für *fürchterlich, schrecklich* u. v. a. mehr.

In dem Wortschatz der Poesie begegnen uns fernerhin nicht selten einfache, nicht zusammengesetzte Wörter da, wo wir jetzt in der Prosa Komposita einsetzen. Auch sie gehören nicht selten der älteren Sprache an und waren in ihr

[1]) Vgl. „Euphorion", Bd. 2, S. 776 (1895); Franz Mühlenpfordt, Einfluß der Minnesinger auf die Dichter des Göttinger Hains (Leipzig 1899); Rudolf Sokolowsky, Das Aufleben des altdeutschen Minnesangs in der neuen deutschen Literatur (Jena 1891), und: Der altdeutsche Minnesang im Zeitalter der deutschen Klassiker und Romantiker (Dortmund 1906).

[2]) In süddeutschen Dialekten noch jetzt übliches Wort; auch Scheffel, Bergpsalmen (3. Aufl., Stuttgart 1878) gebraucht es (S. 77): *Nun, Ziegenschaar, aus dem Gaden herfür!*

[3]) L. Uhland, Gedichte, hg. von Erich Schmidt und Julius Hartmann (Stuttgart 1898, 2 Bde.).

[4]) Vgl. Hans v. Wolzogen, Die Sprache in Richard Wagners Dichtungen, 3. Aufl., S. 92ff., (Leipzig, o. J.).

Digitized by Google

allgemein verbreitet. So schreibt Klopstock einmal: *Ein göttliches Lächeln Hellt die selige Stirn* und meint damit: *erhellt die selige Stirn.* Dieser Gebrauch erschien dem Gottschedianer Schönaich sehr unpassend; er schrieb spöttisch darüber in seiner „Ganzen Ästhetik in einer Nuß“[1]):

Wir haben schon oben bewundert, daß unsere heiligen Dichter berechtiget sind, den armen Wörtern bald ihren Kopf, bald ihren Schwanz zu rauben; ja das Eingeweid reißen sie ihnen aus dem Leibe.

Ähnlich schreibt Klopstock im 3. Gesang des „Messias“ (Ausg. v. 1748, V. 16): *Heitre die Seele*, für: *erheitre.* Und Entsprechendes begegnet uns sehr häufig. Zahlreiche Beispiele hat Burdach (S. 177) aus der Sprache des jungen Goethe[2]) angeführt. So aus dem „Werther“: *er deckte ihre Hand mit Küssen*, für: *bedeckte*; *daß der himmlische Athem ihres Mundes meine Lippen reichen kann*, für: *erreichen*; im „Mahomet“: *Theilen kann ich euch nicht dieser Seele Gefühl*, für: *mitteilen* oder *zuteilen*; in „Claudine“: *ich stek mich in die Allee* für: *versteck' mich*; ebenso *sich finden* für: *sich befinden* u. dgl. m. Auch im „Faust“ kommen verschiedene derartige Stellen vor. So: *Mein Mäskgen da weissagt ihr borgnen Sinn*, für: *verborgnen* („Urfaust“, V. 1231); oder: *Das Kränzel reißen die Buben ihr* („Faust“, V. 3575). Im „Deutschen Parnaß“, V. 133, 179, schreibt Goethe *schüttert* für *erschüttert.* Bei Martin Miller („Gedichte“, S. 150, Ulm 1783) lesen wir: *Minne wundet* für: *verwundet* u. dgl. m. Ziemlich ausgebreitet ist dieser Gebrauch bei Uhland; er sagt im „Taillefer“ (V. 12, Schmidt-Hartmann, S. 272) wie mhd.: *das höhet mir den Muth*, für: *erhöhet*; im „Klein Roland“ (V. 50; S. 260): *Klein Roland kehrt in den Saal*, für: *kehrt zurück*; im „Junker Rechberger“ (V. 43; S. 249): *Mit Sattel und Zeug staffieret*, für: *ausstaffieret.* Diese Form hat Uhland allerdings so aus der Quelle entnommen, aber das ändert nichts an der Sache. Körner schreibt im

[1]) Christoph Otto Freiherr von Schönaich, Die ganze Ästhetik in einer Nuß, oder Neologisches Wörterbuch, herausg. von Albert Köster, S. 179 (Berlin 1900).

[2]) Konrad Burdach, Die Sprache des jungen Goethe (in den „Verhandlungen der 37. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Dessau“, S. 166—180; Leipzig 1885).

Digitized by Google

„Zriny“ (Zimmer, Bd. 2, S. 163): *blicken* statt *erblicken*, in der „Hedwig“ (das., S. 202) *drängen* statt *bedrängen*, in der „Toni“ (das., S. 28) *fährdet* statt *gefährdet*, *flügelt* (S. 42) statt *beflügelt*. Je weiter wir in der Sprache zurückgehen, um so mehr finden wir die Simplicia statt der Komposita. Günther schreibt *sichern* statt *versichern* (Fulda, S. 47), Grimmelshausen *öffnen* für *eröffnen* („Simplicissimus“, Kögel, S. 61). Ein merkwürdiges Schwanken beobachten wir bei Hans Sachs: er schreibt z. B. nach der Sitte seiner und älterer Zeit *ich darff* für: *ich bedarf*, z. B. im „Hürnen Sewfrid“ V. 115 f.: *So darff ich auch . . . Kein hoffgesind* (Neudruck, Goeze, S. 4); sehr oft gebraucht er, wie in so vielen anderen Beziehungen, die alten und neuen Wortbildungen neben einander, schreibt etwa *lösen* für unser jetziges *erlösen*, aber auch umgekehrt *erkennen*, wo wir *kennen* setzen: für sein Sprachgefühl war der Begriff, der durch die Partikel *er-* zu dem Verbalbegriff hinzugefügt wird, offenbar nicht recht lebendig. — Auffallend weit geht in dem Gebrauch der Simplicia der Dichter, der unserm Herzen das Bild des alten Meistersingers so nahe gerückt hat wie kein andrer Richard Wagner, der ja mit bewußter Absicht seine Sprache um einige Jahrhunderte zurückgeschraubt hat. Er gebraucht, wieder mhd., *gehren* für *begehren*, *sehren* für *versehren*, *trügen* für *betrügen*, *jemand neiden* für *beneiden*, *sich finden* für *befinden*, *kennen* für *erkennen*, z. B.: *wie kalt und herzlos kennt dich mein Herz*, d. h. *als wie kalt und herzlos erkennt dich mein Herz* u. dgl. m.

In all den genannten Fällen handelte sich um Verba. Viel seltener werden auch von Substantiven, die von Verben abgeleitet sind, einfache statt der sonst üblichen zusammengesetzten Wörter gebraucht; so z. B. finden wir in Goethes „Schwager Kronos“, V. 21, *Frischung* für *Erfrischung*; in Schillers „Piccolomini“, V. 799, das auch sonst öfter vorkommente *Schluß* für *Entschluß*; bei Bürger *Kunft* für *Ankunft*:

> Wenn sie aus göttlichem Gesicht
> Des Heilands Kunft berichtet
> („Sankt Stephan“, Berger, S. 172 [1]);

[1]) Dasselbe auch in Julius Wolffs „Tannhäuser“, Bd. 2, S. 55 (Berl. 1880).

Digitized by Google

bei Grillparzer *Gierde* für *Begierde* in der „Ahnfrau“ (Sauer, Bd. 4, S. 106):

> Denn, wenn einmal nur der Tiger
> Erst gesättigt seine Wut,
> Bleibt die Gierde ewig Sieger,
> Und sein Innres schreit nach Blut.

Auch *Ruch* (für *Geruch*, Goethe, Weim. Ausg., Bd. 37, S. 302_9) und *Schmack* finden sich nicht ganz selten.

Etwas häufiger noch werden die älteren kurzen Formen von Adjektiven angewendet. Bürger schreibt *sonder* für *besonder* (S. 150):

> Jedermann hat von Natur
> Seine sondre Weise („Zechlied“).

Uhland gebraucht im „Junker Rechberger“, V. 28 (Bd. 1, S. 249) das Wort *schmeidig* für *geschmeidig*:

> So leihe mir auf ein Jährlein
> Das schmucke, schmeidige Pärlein!

Und in demselben Gedichte *ring* für *gering* (V. 62, S. 250):

> Herr Abt, ich bin zum Mönche zu ring.

Die Beispiele für solchen Gebrauch der Adjektiva ließen sich leicht häufen. Auch von Adverbien und Konjunktionen erscheinen in der alten und in der altertümelnden Sprache solche nicht zusammengesetzte Formen nicht ganz selten. Für *sobald* gebraucht Hans Sachs noch meistenteils *bald* oder *pald*, für *hinaus* oft das einfache *aus* (z. B. „Hürnen Sewfrid“, V. 148); Uhland setzt *neben* für *daneben* im „Schenk von Limburg“, V. 51 (Bd. 1, S. 292) u. dgl. m.

Weit seltener kommt es vor, daß die Poesie aus der Umgangssprache neue Lebenskräfte saugt. Der Stil des „Nathan“ entfernt sich gewiß durch seine Schlichtheit vielfach von dem der hohen Tragödie; daß er aber zu niedrig gehalten sei und sich der Sprache des alltäglichen Lebens allzu sehr annähere, werden wir jetzt schwerlich behaupten wollen. Anders dachten manche von Lessings Zeitgenossen; so z. B. ein gewisser Tralles, der eine Schrift veröffentlichte unter dem Titel: „Zufällige alt-deutsche und christliche Betrachtungen

Digitized by Google

über Hrn. Gotthold Ephraim Lessings neues dramatisches Gedicht Nathan der Weise" (Breslau 1779); er ereifert sich hier über die „pöbelhaften und niedrigen Worte und Ausdrücke" und nimmt z. B. Anstoß an Wendungen wie *ausgespreizter Mantel, hat ausgegattert* (für *hat ausfündig gemacht*), *der Lecker, der Schurke, das ist erlogen, ein Dorn im Auge, Wust* usw. — Viel weiter ging Bürger in solchen Anleihen bei der Umgangssprache; doch ist es bei den Wörtern, die hier in Betracht kommen, gelegentlich zweifelhaft, ob sie nicht als mundartlich aufzufassen sind. Bürger schreibt z. B. in seinen Gedichten[1]: *beschnellen* für *betrügen* (Berger, S. 167), *verklommt* für *erstarrt*, (S. 202), *dahlen* für *schäkern* (S. 72), *Knips* für *Henker*, *jappen* für *mühsam Atem holen* (S. 179), *klatrig* für *schmutzig, zerlumpt* und im übertragenen Sinne für *faul, bedenklich, mißlich* (S. 183), *Pracher* für *Bettler* (S. 210: *Pracherin*), *Atzel* für *Perrücke* (S. 315), *hotzeln* für *schrumpfen* (S. 220), *klabastern* für *trappeln, laufen*; altertümlich und auch wohl dialektisch ist dagegen das kräftige Wort *Hache* für *junger Mann, grober, tollkühner Bursch* (S. 236), und besonders bekannt ist das Wort *kurrig* (S. 130, 148) für *reizbar, schwer zu behandeln*, aber auch im Sinne von *regsam, zu Spaß aufgelegt*. Es bedarf keines Hinweises darauf, daß das Hineingreifen in diese Sprachschicht für den derb volkstümlichen Stil Bürgers außerordentlich bezeichnend ist. — Auch bei Heine sind Anlehnungen an den leichten Ton der Umgangssprache in der Poesie nicht selten. So etwa an folgenden Stellen des „Buchs der Lieder":

Ich aber bin nicht zum Lachen kapabel; Ich finde alles miserabel; Sie *hat mit zärtlichen Armen umschlungen Als Bräut'gam den dümmsten der dummen Jungen; Schlechten Witz riß mancher Wicht; Das Mädchen heiratet aus Ärger Den ersten besten Mann, Der ihr in den Weg gelaufen; Sie haben mich gequälet, Geärgert blau und blaß; Aber bei all ihrem Protegieren Hätte ich können vor Hunger krepieren* u. dgl. m.[2]).

[1]) Bürgers Gedichte, hg. von Arnold E. Berger (Leipzig, o. J. [1891]).

[2]) Vgl. meine Ausgabe von Heinrich Heines Buch der Lieder nebst einer Nachlese nach den ersten Drucken oder Handschriften, S. XCVIII (Heilbronn 1887).

Digitized by Google

In seinen späteren Dichtungen geht Heine in der Anlehnung an die Umgangssprache noch viel weiter. Auch Scheffel, der viel von Heine gelernt hat[1]), ergeht sich gelegentlich in Nachahmungen der Wörter dieser Sprachschicht, so z. B. in einigen der Trompeter-Lieder.

Der Wortschatz der prosaischen Schriftsprache wird weniger durch die Zufuhr aus der Sprache älterer Zeit oder durch die aus den Dialekten bereichert, als vielmehr durch Ausdrücke der Umgangssprache, der Fachsprache einzelner Kreise und durch Fremdwörter. Gleichwohl fehlt auch die Wiederbelebung von Ausdrücken älterer Sprachdenkmäler nicht ganz, und in dieser Hinsicht hat kein Buch so mächtig eingewirkt wie die Luthersche Bibel. Begreiflicher Weise finden sich viele solcher neubelebter Ausdrücke bei Herder; Längin[2]) führt (S. 102) aus diesem u. a. an: *Ärgerniß, Erstgeburt, Erstling, die Veste des Himmels, ein Meister in Israel werden, etwas zu Rath halten, absondern, anknüpfen* usw., Wörter, die uns z. T. wieder ganz geläufig geworden sind. Aus Lenz führt Pfütze[3]) eine nicht minder große Anzahl solcher Entlehnungen an (S. 58), die auffallender sind als die erwähnten bei Herder. So z. B. im „Hofmeister“: *Otterngezücht,* aus Matth. 12, 34; *Das sey fevne,* aus Gal. 2, 17; weiter kommt vor: *Fleischtöpfe Egyptens,* der *reißende Wolf in Schafskleidern; Buße thun; wie Kain unstät und flüchtig; Narrentheiding* usw. Aber auch die Sprache Klopstocks, Wielands[4]), Goethes[5]), Schillers[6]) u. v. a. weisen diese Züge der Lutherschen Bibelsprache an vielen Stellen auf.

---

[1]) Vgl. Wilh. Südel, Heines Einfluß auf Scheffels Dichtungen (Diss., Leipzig 1898).

[2]) Th. Längin, Die Sprache des jungen Herder in ihrem Verhältnis zur Schriftsprache (Freiburger Dissertation, Tauberbischofsheim 1891).

[3]) Kurt Pfütze, Die Sprache in J. M. R. Lenzens Dramen (Leipziger Dissertation, Braunschweig 1890).

[4]) Vgl. Biach, Biblische Sprache und biblische Motive in Wielands „Oberon“ (Programm, Brünn 1897).

[5]) Vgl. V. Hehn, Goethe und die Sprache der Bibel („Goethe-Jahrbuch“, Bd. 8, S. 187—202, Frankfurt a. M. 1887).

[6]) Vgl. R. Boxberger, Die Sprache der Bibel in Schillers „Räubern“ (Programm, Erfurt 1867).

Digitized by Google

Reicher ist der Gewinn, den die Prosa aus der Umgangsprache gezogen hat. Schon Luthers Sprachgewalt beruhte zu einem nicht unwichtigen Teile darauf, daß er dem gemeinen Volk aufs Maul sah und so schrieb, wie dieses sprach. Dasselbe Verfahren haben wir auch später nicht selten bei sprachschöpferischen Geistern zu beobachten. Und auffällig ist es, daß früheren Generationen manches einmal als vulgär erschien, was uns jetzt ganz geläufig geworden ist: eine Tatsache, die uns recht deutlich zeigt, wie lebensvoll solche aus der Umgangssprache entlehnten Wörter sich erweisen. So berichtet uns Längin in seiner Schrift „Die Sprache des jungen Herder" auf S. 103, daß die Zeitgenossen Herders an den von ihm wieder belebten Wörtern *ausklauben, borgen, ertappen* als zu unedlen und alltäglichen Anstoß genommen hätten. Und weiterhin erstaunen wir, wenn wir in Lessings „Literaturbriefen" (Lachmann-Muncker, Bd. 8, S. 32) lesen, daß das Wort *entsprechen* als neu empfunden wurde. Lessing schreibt:

Wenn uns Herr Wieland, statt jener französischen Wörter, so viel gute Wörter aus dem schweitzerischen Dialekte gerettet hätte; er würde Dank verdienet haben. Allein es scheinet nicht, daß er sich in diesem Felde mit critischen Augen umgesehen. Das einzige Wort, entsprechen, habe ich ein oder zweymal mit Vergnügen bey ihm gebraucht gefunden. Es ist schwer, sagt er einmal, die Lehrer zu finden, die solchen Absichten entsprechen (*respondent*). Dieses entsprechen ist itzt den Schweitzern eigen, und nichts weniger als ein neugemachtes Wort. Denn Frisch führet bereits eine Stelle aus Kaysersbergers Postille an, wo es heißet: Die Getät und der Nom sollen einander entsprechen.

Grimm bemerkt hierzu („Deutsches Wörterbuch", Bd. 3, Sp. 628):

Lessing .... hält dies jetzt allgemein gangbare wort für besonders schweizerisch, es scheint aber in Süddeutschland überhaupt dem franz. *répondre, correspondre* nachgeahmt.

Fast bei allen Schriftstellern finden wir solche Eindringlinge aus dem Bereich der Umgangssprache und des Dialektes (Goethe, Weim. Ausg., Bd. 22, S. 281_{19}: *Docke* für *Puppe* in dem Wort *Putzdocke*), und zwar um so mehr, je reicher, viel-

Digitized by Google

seitiger und sinnlicher die Sprache ist. Die lebenskräftigen unter ihnen sind dann bald in weitere Kreise vorgedrungen, andere bald wieder verkümmert und abgestorben. Vielen Wörtern, wie z. B. dem erwähnten *entsprechen*, sehen wir's wahrlich nicht mehr an, daß sie ihr provinzielles Dasein erst vor verhältnismäßig kurzer Zeit aufgegeben haben.

Wir können aber durchaus nicht alle Wörter willkommen heißen, die uns die Umgangssprache und der Dialekt schenken wollen. Für die vielen Rohheiten der Stürmer und Dränger, unserer modernen Naturalisten und anderer dürfen wir uns bedanken. Mit Wörtern wie *Luder, lausicht, Schweinigel, krepieren, verrecken, fressen, saufen* (vgl. Pfütze, S. 55) u. v. a. ist der Literatur allerhöchstens in besonders begründeten Ausnahmefällen gedient. Max Halbe gebraucht in seiner Komödie „Lebenswende" (Berlin 1896) Ausdrücke wie *den Buckel 'rauf rutschen; ausquatschen; rumpuscheln; Quatsch; es ist die höchste Eisenbahn; bloße Suse; Schwein* im Sinne von *Glück* u. dgl. m. (S. 7, 8, 9, 13, 20, 35, 41) — — wozu diese zwecklos häßlichen Anlehnungen, nicht an die Sprache des Volkes, sondern an die des Pöbels?

Geringere Spuren der Umgangssprache finden wir in Werken realistischen und naturalistischen Stils in den weit verbreiteten Verkürzungen einiger vielgebrauchter Wörter wie *'nen, 'ne,* für *einen, eine; mal* für *einmal; 'rum* für *herum; 'raus, 'runter* usw. So unbedeutend uns diese Erscheinungen vorkommen mögen, so rücken sie doch den Stil mit einem Schlage in eine sehr charakteristische Beleuchtung.

Reichen Zufluß erhält der Wortschatz der prosaischen Schriftsprache aus der Sprache einzelner Lebenskreise. Den entschiedensten Gegensatz zur Umgangssprache bildet die der Höfe und Kanzleien. Jahrhunderte lang hat sich der Kanzleistil wie ein Meltau auf unser liebes Deutsch gesenkt, hat die Blüten vernichtet und ein krauses Gewinde bunter Lappen und Flindern an ihre Stelle gesetzt. Der Kanzleistil hat freilich der Syntax noch mehr als dem Wortschatz geschadet. Es gab besondere Anweisungen zum Kanzleistil, wahre Brutstätten der Unnatur. Jetzt sind sie vergessen, und der Kanzleistil selbst hat keine Geltung mehr. Nur geringe Reste

Digitized by Google

wuchern noch fort, so z. B. in den Redefloskeln, die man in Briefen an fürstliche Personen gebrauchen muß, wie *Allerhöchstdieselben, Höchstihre* u. dgl. Aus dem Kanzleistil hat sich bis auf unsere Zeit erhalten das Wort *derselbe, dieselbe, dasselbe* für einfaches *er, sie, es*[1]); wir suchen uns seiner jetzt möglichst zu entäußern; wenn wir natürlich schreiben, so wie wir in gebildeter Gesellschaft sprechen, fließt es uns kaum in die Feder. Je weiter wir aber zurückgehen, treten uns die zahlreichen Eigenheiten des Kanzleistils um so reicher und unerfreulicher entgegen. Er blühte zur Zeit des tiefsten Standes unserer literarischen und allgemeinen Kultur, im 17. Jahrhundert. Bezeichnend für ihn ist eine Fülle altertümlicher Ausdrücke wie *Ew. Liebden* u. a., namentlich aber höchst formelle Begrüßungsformen. Auch werden Wörter oft in einer nur dem Kanzleistil eigenen Bedeutung gebraucht; so ist *Bruder* die übliche Anrede zwischen Kaisern und Königen, *Vetter* zwischen Fürsten, auch wenn sie gar nicht verwandt sind. J. N. Bischoff, der Verfasser eines Lehrbuchs des deutschen Kanzleistils[2]) gibt ausführliche Anweisungen über die „Würde" dieser Schreibart. Wer das kennen lernen will, mag sich in sein Buch vertiefen.

Ein Seitenstück zu dem Kanzleistil ist der moderne kaufmännische Geschäftsstil, der auch eine Anzahl Lieblingsausdrücke großgezogen hat (wie *Antwortlich Ihres Geehrten; Ihr Geehrtes vom 12. d. M. ist mir geworden, und beeile ich mich, dasselbe umgehend zu beantworten* u. dgl. m.). In Schriftwerken, die der Literaturforscher zu untersuchen hat, sind hiervon aber nur sehr geringe Niederschläge zu erkennen, und so dürfen wir hier die Sprache dieses sowie anderer Lebenskreise, z. B. die philosophische Kunstsprache, übergehen.

Dagegen hat auch in der Literatur im engeren Sinne die Studentensprache[3]) deutliche Spuren zurückgelassen, und

---

[1]) Vgl. Otto Schroeder, Vom papiernen Stil (3. Aufl., Berlin 1892).

[2]) J. N. Bischoff, Lehrbuch des teutschen Canzley-Styls und der Canzley-Geschäfte zur Beförderung academischer Vorübungen in denselben (1. Teil, Helmstädt 1793).

[3]) Vgl. F. Kluge, Deutsche Studentensprache (Straßburg 1895); John Meier, Hallische Studentensprache. Eine Festgabe zum zweihundert-

Digitized by Google

zwar insbesondere im Wortschatze. Abgesehen von vielen anderen Werken, nenne ich nur Zachariäs „Renommisten" und Heines „Harzreise" als solche, die zahlreiche Ausdrücke aus der Studentensprache entlehnt haben. So finden sich bei Zachariä die Worte *Schnurre* für *Häscher, Schurrbartei* für *Wachtlokal der Schutzleute, Hospes* für *Wirt, Manichäer* für *Gläubiger, Scharmante* für *Geliebte, pereiren* für *ein Pereat bringen;* bei Heine gleichfalls *Schnurre* für *Häscher* oder auch *Nachtwächter; Pudel* für *Pedell; Fuchs; Haupthahn; Zobel* für *Frauenzimmer; Profax* für *Professor;* Ausdrücke wie *Philister, philiströs, burschikos, Salamander, Schmöker, Schmollis trinken* u. a. sind in weitere Kreise eingedrungen und zu allgemeinerer Geltung gelangt.

Auch die Ausdrücke der Seemannssprache können, wenn sie sich häufen, dem Stil ein eigenartiges Gepräge geben; allgemein verbreitet sind Wörter wie *lotsen, hineinbugsieren, vor Anker legen, über Bord werfen, in den Hafen einlaufen, ins Schlepptau nehmen* usw. — Ebenso können Wendungen, die in der Sprache der Jäger (erinnert sei nur an die *Läufe, Lichter* und *Löffel* des Meisters *Lampe*) verbreitet sind, wie auch solche, die durch das Kriegswesen, das Rittertum usw. aufgekommen sind, unter Umständen einmal als stilistisch bemerkenswert verzeichnet werden müssen.

Die Sprache der Gauner[1]) hat namentlich zur Zeit des 30jährigen Krieges bedeutende Spuren im Deutschen hinterlassen. Moscherosch hat in den „Gesichten Philanders von Sittewald" (Sechstes Gesichte: Soldatenleben)[2]) für solche, *so in dergleichen Gesellschaften der Schnaltzer und Alchbrüder,* d. h. der Schelme und Strolche, *irgend gerathen möchten,* ein kleines Wörterbuch der „Feld-Sprach" aufgesetzt, das viel Interessantes bietet. Wir finden dort u. a. *alchen* = gehen, *beschöchern* = trinken, *Boßhardt* = Fleisch, *Breitfuß*

jährigen Jubiläum der Universität Halle (Halle 1894); Schnabels „Universitätsjahre", hg. von O. J. Bierbaum (Berlin 1908).

[1]) Vgl. Friedrich Kluge, Rotwelsch. Quellen und Wortschatz der Gaunersprache und der verwandten Geheimsprachen (Straßburg 1901, Bd. 1).

[2]) Ausgabe von Bobertag, in Kürschners „DeutscherNational-Literatur" Bd. 32, S. 286 (Stuttgart, o. J.).

Digitized by Google

= Gans, *Claffot* = Kleid, Rock, *Flossart* = Wasser, *Funckhardt* = Feuer, *Ganhart* = Teufel, *genffen* = stehlen, *goffen* = schlagen, *Griffling* = Finger, *Gugelfrantz* = Mönch, *Holder-Kautz* = Huhn, *Horck* = Bauer, *Krax* = Kloster, *Leußmark* = Kopf, *Quien* = Hund, *Schreyling* = kleines Kind, *Wetterhan* = Hut, *Windfang* = Mantel usw. Jetzt sind die Spuren der Gaunersprache aus dem Deutschen bis auf geringe Reste verschwunden.

Dagegen sind einige Ausdrücke der mit ihr in einigen Punkten verwandten Judensprache in den allgemeinen Sprachschatz übergegangen. Ich erinnere an *kapores, schofel, koscher, pleite, Dalles, meschugge, Rebbes* (Profit), *Peies* (Stirnlocken), *ganfen* (das *genffen* der Gaunersprache, stehlen), *ruddeln* (d. h. sich in einem Kreise zusammenrotten um zu lästern; vgl. Heine Bd. 4, S. 479).

Weit wichtiger sind aber die aus den alten und neuen Kultursprachen entlehnten Fremdwörter. Jedermann weiß, wie bezeichnend es für einen Menschen ist, ob er sich ihrer bedient oder nicht, wobei natürlich die Zeit, in welcher der Schriftsteller auftrat, zu beachten ist. Die strengeren Grundsätze, die jetzt gelten, dürfen wir nicht für die Leistungen aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zum Maßstab machen. Doch welcher Art auch die Anschauungen der Zeit über die Fremdwörter gewesen sein mögen, wir werden in einer Untersuchung über den Wortschatz auch über ihren Verbrauch unter allen Umständen genaue Auskunft verlangen müssen.

Endlich sind immer auch die Einflüsse individueller Vorbilder zu berücksichtigen. Wenn schon Goethe und Schiller in ihrer Jugend manches aus der Sprache Klopstocks entlehnten, so sind die Klassiker für die Sprache des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart von außerordentlich großer Bedeutung geworden: fast bei einem jeden Schriftsteller der neueren Zeit finden wir bezeichnende Wendungen wieder, die Goethe oder Schiller einst in Umlauf gesetzt haben, sei es daß man unwillkürlich und ohne sich Rechenschaft darüber zu geben das Gold ihrer Rede aufnimmt, sei es, daß man mit Absicht den Stil mit Redensarten spickt, die die willkommene Erinnerung an bekannte Aussprüche der Meister erweckt.

Digitized by Google

Es versteht sich, daß sich die Untersuchung nicht darauf beschränken darf, die sprachgeschichtlich bemerkenswerten Erscheinungen bloß zu buchen: sie muß sie vielmehr im Hinblick auf den jeweils vorliegenden Zweck des Schriftstückes würdigen und nach den Gesichtspunkten des allgemeinen Teils der Stilistik auf ihren ästhetischen Wert prüfen.

2. Ableitungen und Neubildungen.

Der stilistische Wert neuer Wortableitungen[1]) ist von drei Gesichtspunkten aus zu bemessen. Erstens darnach, ob für das neue Wort überhaupt ein Bedürfnis vorhanden ist: es ist entbehrlich und von Übel, wenn sein Vorstellungsinhalt bereits durch ein anderes Wort befriedigend wiedergegeben wird. So z. B. sind Bildungen, wie *Zagnis* für *Verzagtheit*, *Preisung* für *Preis*, *Eingebildetheit* für *Einbildung* usw. nicht zu billigen. Zweitens muß sich jede Ableitung an typische Muster anlehnen. Jede Ableitungssilbe hat ihren besonderen Vorstellungsgehalt: ist dieser auch blaß und abstrakt, seiner ursprünglich viel lebendigeren und konkreteren Kraft beraubt, so verleiht er doch eine ganz spezifische Bedeutungsfärbung, die nur für bestimmte Fälle paßt. So ergeben Adjektivbildungen mit den Ableitungssilben *-ig*, *-lich* und *-isch* ganz verschiedenen Sinn. Freilich wissen sich nur die wenigsten über diesen Sinn Rechenschaft zu geben; aber das Sprachgefühl bildet einen zuverlässigen Wegweiser: die gleichen Bildungen ordnen sich unwillkürlich, durch Assoziation, zu einer Gruppe zusammen; was in diese Gruppe nicht hineinpaßt, wird als fremdartig abgestoßen, was hineinpaßt, wird freudig aufgenommen. So sind alle Ableitungen durch typische Muster bestimmt. Die Silbe *-ung* gestattet z. B. Ableitungen von Verben der verschiedensten Art, starken und schwachen, solchen mit einsilbigem und solchen mit mehrsilbigem Stamme, aber sie besitzt doch keine schrankenlose Ausbreitung und tritt lieber an zusammengesetzte als an einfache Verba heran (vgl. Wilmanns, S. 375); so z. B. gibt es zu *Erwähnung*, *Betrachtung*,

[1]) Vgl. W. Wilmanns, Deutsche Grammatik. Zweite Abteilung: Wortbildung (Straßburg 1896).

Digitized by Google

Beweinung keine Simplicia. In anderen Fällen, wie bei *Bestrafung, Befragung* usw. stehen Simplicia von anderer Bildung *(Strafe, Frage)* gegenüber, und die *-ung*-Ableitung wäre bei diesen entbehrlich und tadelnswert. — Drittens ist der Vorstellungswert des abgeleiteten Wortes, seine Fülle und Kraft, abzuschätzen. Dagegen ist es natürlich nicht Aufgabe der Stilistik über allgemein gangbare Ableitungen zu handeln, Wesen und Entwicklung dieser Bildungsweisen zu beschreiben.

Es gilt, das Gesagte durch einige Beispiele zu erläutern. Der von Nominibus abgeleiteten schwachen Verba gibt es im Deutschen eine große Fülle. Aber die Ableitungsmittel sind ursprünglich nicht zahlreich. Viele haben sich erst sekundär dadurch entwickelt, daß die Endungen der Nomina zum Suffix hinübergezogen und als dessen Bestandteil betrachtet wurden; in dieser Weise sind z. B. die Ableitungssilben *-igen, -ern, -eln* usw. entstanden, die nunmehr zu Ableitungen von eigenartiger Bedeutung dienen. Es ist bemerkenswert, daß kühne Sprachbildner wie Goethe statt solcher sekundären Suffixe gelegentlich die einfachen wieder einzusetzen gewagt haben; z. B. *ermuten* statt *ermutigen, begüten* statt *begütigen, beschleunen* statt *beschleunigen* usw.[1]): es ist dies ein Verfahren, das dem Gebrauch der Simplicia statt der zusammengesetzten Wörter (vgl. oben S. 219) an die Seite zu stellen ist.

Trotzdem die sekundären Suffixe feine Abwandlungen der Bedeutung zulassen, so zeigt doch die Verbalableitung verhältnismäßig wenig Triebkraft; am leichtesten erfolgt sie, wenn sie durch die Zusammensetzung mit untrennbaren Partikeln unterstützt wird (s. o., S. 184ff.). — Eigenartige Bildungen einfacher Verba mit dem sekundären Suffix *-eln* sind z. B. *älteln, füsseln, hakeln, dünkeln, funkeln* des alten Goethe (Knauth, S. 64). Allgemein gangbar geworden ist jetzt das derart gebildete Wort *radeln*. — Kühne neue Verba auf einfaches *-en* hat Goethe zu *Echo, Busch, Heerde, Kauz* geschaffen: *ein Gelächter echot in den Höhlenräumen* („Faust", V. 9598); Täler und Hügel *buschen sich zu Schattenruh'* (das., V. 4654),

[1]) Vgl. Paul Knauth, Goethes Sprache und Stil im Alter, S. 64f. (Leipzig 1898).

Digitized by Google

d. h. sie lassen Büsche hervorwachsen, die Schatten spendend zur Ruhe einladen (vgl. Knauth, S. 54 ff.); *schon heerdet sich das Schaf* (V. 9534); *gekauzt* (V. 5642: *Gekauzt da hintendrauf Hanswurst*): es sind dies zwar ausdrucksreiche Bildungen, und leicht lassen sich gangbare Ableitungen anführen, die nach demselben Typus geformt sind, aber gleichwohl machen sie den Eindruck des Gewaltsamen, und man fühlt sich mit F. Vischer angeregt, die Sache durch Neuerungen der gleichen Art ins Komische zu ziehen. Die Sprache scheint sich in dieser Richtung nicht weiter entwickeln zu wollen.

Früh wurde der Versuch gemacht, von Eigennamen Verba abzuleiten, besonders mit der Endung *-isieren* im Anschluß an das französische *-iser*. So tut sich Opitz etwas darauf zugute, daß er im Anschluß an Ronsards *Pétrarquiser* das Wort *Pindarisiren* gebildet habe („Buch von der deutschen Poeterei", Neudruck von Braune, S. 30). Aber auch Ableitungen auf einfaches *-(e)n* kommen vor, wenn auch nur in leichterer und humoristischer Konversationssprache; so sagt man etwa von einem Komponisten: *er wagnert zu viel* od. dgl.; Eichendorff schreibt in dem Gedichte „Toast" (Werke, hg. von R. Dietze, Bd. 1, S. 89, Leipzig o. J.):

> Auf das Wohlsein der Poeten,
> Die nicht schillern und nicht goethen.

Auch hier erleichtern Partikel-Komposita, etwa mit *ent-*, *ver-* und *über-*, die Ableitung. So schreibt Kleist in „Amphitryon", V. 2161 ff.:

> Und kurz, ich bin entsosiatisiert,
> Wie man Euch entamphitryonisiert.

Wie bei den abgeleiteten Verben ist bei den abgeleiteten Nominibus jederzeit zu prüfen, ob sie die Sprache bereichern, ob sie im Anschluß an lebendige Muster gebildet sind, und ob sie ergiebigen Vorstellungsgehalt darbieten. Goethe hat in seinem Alter die Adjektiva *vermögsam, treusam, horchsam, fördersam* (Knauth, S. 60) gebildet: keines von ihnen nehmen wir ohne ein gewisses Widerstreben auf. *Vermögsam* (*Leb' er so, mit Jünglingskräften Immer herrlich und vermögsam*; im Reim zu *regsam*) gibt aber gleichwohl nicht nur ein korrekt

Digitized by Google

gebildetes, sondern auch ausdrucksvolles Wort: *zu schaffen fähig; treusam (So aufgeregt als treulich, So treusam wie erfreulich)* bietet jedoch kaum reicheren oder anderen Sinn als *treu*, das der Dichter auch zuerst eingesetzt hatte; *horchsam* (*ein horchsam Ohr geliehen*), das auch bei anderen vorkommt, gibt nur eine geringe Abschattung des Partizipiums *horchend*; *fördersam* und *förderlich* werden in ihrer Bedeutung kaum zu scheiden sein. Von den Ableitungen mit *-haft* sind *regelhaft, zweighaft, wogenhaft* (Knauth, a. a. O.) zwar zunächst fremdartig, aber richtig gebildet und ausdrucksvoll, während *tüchtighaft* zu beanstanden ist: Adjektiva lassen sich mit *-haft* nicht verbinden, und wo wir scheinbare derartige Bildungen haben, wie in *boshaft, wahrhaft* usw., gehen sie wahrscheinlich auf substantivische Adjektiva (Adjektiv-Abstrakta) zurück (vgl. Wilmanns, S. 499). — Häufig haben wir in der älteren Sprache, und noch bis ins 19. Jahrhundert hinein[1]), Adjektiva auf *-icht*, an deren Stelle wir jetzt solche auf *-ig* gebrauchen: *blumicht, felsicht, schuppicht* usw. (besonders häufig bei Schiller). Diese zwei verschiedenen Suffixe, das *g*-Suffix und das *ht*-Suffix (Wilmanns, S. 464 ff.), haben sich frühzeitig vermischt, und jetzt sind die Formen auf *-icht*, außer in *töricht*, so gut wie ganz außer Gebrauch gekommen.

Die zahlreichen Einzelheiten, die zum Verständnis der Wortableitungen zu berücksichtigen sind, müssen aus den Grammatiken entnommen werden: Grimm und Wilmanns sind die zuverlässigsten Führer.

Nach ganz anderer Richtung weisen Bildungen, die jetzt weite Verbreitung gefunden haben, aber wohl keinem, der es mit unserm deutschen Sprachstil gut meint, zur Freude gereichen. Eine leicht zu erkennende Tendenz in der geschichtlichen Entwicklung der Sprache ist die Neigung zum Neuen: viele Formen, Wörter, Wortgruppen und Wendungen sterben ab, wenn sie ein gewisses Alter erreicht haben. Natürlich durchaus nicht alle, auch nicht die Mehrzahl; die meisten gehören ja zum täglichen Brot, ohne das wir nicht leben können.

---

[1]) Noch Th. Körner schreibt in der szenarischen Überschrift zum 3. Akt seiner „Toni“: *Waldichte Gegend.*

Digitized by Google

Aber sehr bedeutend ist doch die Zahl derer, die wenigstens kleine Änderungen erfahren, durch Zusammensetzungen aufgefrischt oder durch neue Bedeutung belebt werden; viele ziehen freilich einfach und klanglos zum Orkus hinab. Die Lebenszeit der Wörter ist sehr verschieden, je nachdem sie einem dauernden oder vorübergehenden Bedürfnis unseres Denkens entsprechen, und zugleich ist ihr (freilich wandelbarer) ästhetischer Wert von Belang: die klangvoll schönen erhalten sich länger als die reizlosen.

Indessen es kommt bei diesem Wandel des Wortschatzes noch eine besondere Tendenz in Betracht: die bloße Neuerungssucht, die die Sprache ebenso wie die Kleidertrachten oft arg verunstaltet. Im 17. Jahrhundert tritt sie stark hervor bei den schlesischen Dichtern, im 18. hielt sich Klopstock nicht frei von ihr, und in neuester Zeit hat sie in weiten Kreisen große Verwüstungen angerichtet. Es erscheint nicht geistvoll genug, so zu reden, wie einem der Schnabel gewachsen ist; man muß was Apartes vorbringen! Und wenn sich solche Neigung erst einmal festgesetzt hat, kommt schließlich kein natürlicher Satz mehr zum Vorschein.

Diese Neuerungssucht der Modernen führt zum bedauerlichsten Schwulst[1]). Das Einfache wird verpönt und durch das Gezierte ersetzt. Solche Wörter sind z. B. *Jetztzeit* für *Gegenwart*, *Gepflogenheit* für *Brauch*, *Werdegang* für *Entwicklung*, *erhältlich* für *zu erhalten*, *Heizkörper* für *Ofen*, *minderwertig* für *gering* od. dgl., *hochgradig* für *hoch* oder *stark*, *selbstredend* für *selbstverständlich*, *unerfindlich* für *unverständlich*, *entgegennehmen* für *annehmen*, *werten* für *schätzen*, *erstmalig* für *zuerst*, *unentwegt* für *beharrlich*, *voll und ganz* für *durchaus* oder *vollständig*; *richtigstellen* für *berichtigen*, *klarlegen* für *aufklären* u. dgl. m.

Besonders beliebt sind Umschreibungen der einfachen Verba. Schon das gespreiztere *besitzen* für *haben* ist oft unerfreulich: *er besitzt Vertrauen*, *er besitzt drei Kinder* u. dgl. klingt häßlich, so oft wir's auch zu hören kriegen. Vollends aber greift der Ersatz einfacher Zeitwörter durch Wort-

[1]) Vgl. Gustav Wustmann, Allerhand Sprachdummheiten, S. 387 bis 402 (3. Aufl., Leipzig 1903).

Digitized by Google

verbindungen mit *ziehen* und *bringen, gelangen* und *finden* immer mehr um sich. Man *erwägt* nicht, sondern man *zieht in Erwägung*, man *zahlt* nicht, sondern *bringt zur Auszahlung*, eine Sache wird nicht *erledigt*, sondern *gelangt zur Erledigung*, eine Absicht wird nicht *ausgeführt*, sondern *gelangt zur Ausführung*, eine Regel wird nicht *angewandt*, sondern *findet Anwendung* u. dgl. m. Der Sprachtrieb unserer Zeit scheint in dieser Hinsicht unerschöpflich zu sein. Nun braucht man ja nicht rigoristisch alles Neue abzulehnen, man soll das Kind nicht mit dem Bade ausschütten: sicherlich gibt es Fälle, wo das zusammengesetzte Verbum, das nachdrucksvoller den Begriff heraushebt, wohl am Platze ist; aber meist tut das einfache Wort dieselben Dienste, und der neue Ausdruck ist unwillkommen, weil er entbehrlich ist.

3. Bedeutungswandel [1]).

Wie die äußere Gestalt der Wörter, so ist auch ihr inneres Wesen unablässigen Veränderungen unterworfen, und es ist für den Stil eines Schriftstellers unter Umständen sehr bezeichnend, wie er sich zu diesem Fluß der Dinge stellt. Der Inhalt, den wir in die einzelnen Ausdrücke hineinlegen, ist in den meisten Fällen aus mannigfaltigen Bestandteilen zusammengesetzt. Dabei kann der eine diese, der andere jene Elemente der Bedeutung stärker betonen, und auf diese Weise entstehen individuelle Schwankungen, die in Stiluntersuchungen sorgfältig zu buchen sind. Häufiger und bemerkenswerter sind allerdings die allgemeingültigen historischen Wandelungen der Wortbedeutung, die dann lediglich sprachgeschichtlichen und keinen stilistischen Wert haben. Wenn z. B. der gesamte Bedeutungsinhalt eines Wortes *W* aus den Bestandteilen *a, b, c, d, e* usw. erwachsen ist, so kann leicht eine Veränderung nach zwei Richtungen eintreten. Entweder gesellen sich zu diesen Elementen noch andere, z. B. *f, g, h*: es tritt also eine Erweiterung des Gesamtbegriffes ein; oder es fallen ältere Bestandteile ab, es werden etwa von den Elementen *a, b, c, d, e* nur noch *c, d, e* apper-

[1]) Vgl. die grundlegenden Erörterungen von Wundt in dem Kapitel „Bedeutungswandel" seiner „Völkerpsychologie", Bd. 1, Teil 2, S. 449—613 (2. Aufl., Leipzig 1904).

Digitized by Google

zipiert: es tritt also eine Verengerung des Gesamtbegriffes ein; oder endlich: es sind beide Vorgänge miteinander vereinigt: während auf der einen Seite alte Bestandteile des Ganzen abbröckeln, treten auf der anderen Seite neue hinzu. Die Ursachen dieser Erscheinungen sind sehr mannigfaltig. So können etwa Vorstellungen von Gegenständen, die räumlich, zeitlich oder kausal mit einander verbunden sind, mit einander vermischt werden. Das Wort *Frauenzimmer* diente ursprünglich natürlich zur Bezeichnung des Gemaches der Frauen, und erst allmählich wurde es auf die Frau selber übertragen. In zahlreichen Fällen ändern sich die Kulturverhältnisse, aber die Wörter, durch die man auf sie hinwies, blieben erhalten: sie mußten daher wohl notwendig einen anderen Sinn annehmen. — In anderen Fällen ist der Bedeutungswandel nicht auf eine solche Veränderung der Kulturverhältnisse, sondern allein auf die Veränderung der Auffassung zurückzuführen. Doch es ist hier nicht der Ort, diesen außerordentlich verwickelten Fragen genauer nachzugehen.

Besonders wichtig sind die Veränderungen, die die Ausdrücke für abstrakte Begriffe erfahren haben, die ja ihrerseits zum größten Teil wieder auf konkrete Ausdrücke zurückgehen, wie das z. B. bei Wörtern wie *Zweck* und *Kummer* noch verhältnismäßig leicht zu verfolgen ist. Das Wort *Arbeit* bezeichnet im Mhd. noch meist *Mühe* und *Last*; unter *Neid (nît)* verstand man zu jener Zeit noch *Haß, feindliche Gesinnung*; unter *muot* das seelische Leben im allgemeinen und noch nicht das auf beherztes Handeln gerichtete gehobene Selbstgefühl; *Kühnheit* ist in der älten Sprache, z. B. bei Hans Sachs, nicht nur lebendiger Mut, sondern auch große Kraft; *fromm* war früher vorwiegend soviel wie *rechtschaffen* und bezeichnete auch das Ansehen, das der Rechtschaffene besitzt; erst allmählich, und vor allem in dem religiös so stark bewegten 16. Jahrhundert, nahm das Wort die Beziehung zu dem religiösen Leben in sich auf, die jetzt durchaus überwiegt; *frech* bedeutete früher *mutig, kühn*, und der jetzige Sinne ist erst allmählich durchgedrungen; *frevel* und *frevelhaft* gebraucht noch Goethe im Sinne von *mutig, übermütig, unerschrocken*, z. B. im „Faust", V. 5602: *Die andern statt solider Dinge Erhaschen frevle*

Digitized by Google

Schmetterlinge; oder in „Dichtung und Wahrheit", Buch 14 (Weimarische Ausgabe, Bd. 28, S. 293): *Lavater ging zart und klug, Basedow heftig, frevelhaft, sogar plump zu Werke;* und das Substantiv *Frevel* im Sinne von *Übermut* findet sich bei ihm in der „Natürlichen Tochter", V. 172. — Sehr interessant sind die Wandelungen, die das Wort *Gemüt* im Laufe der letzten 100—120 Jahre durchgemacht hat. Ursprünglich wurde es für seelisches Leben überhaupt gebraucht, so noch bei Kant in seiner kleinen Schrift „Von der Macht des Gemüts, durch den bloßen Vorsatz seiner krankhaften Gefühle Meister zu sein", und auch noch jetzt in Zusammensetzungen wie *gemütskrank* usw. Dann aber, ungefähr seit 1800, trat eine Veränderung der Bedeutung ein: *Gemüt* wird jetzt einerseits als zusammenfassender Ausdruck für alle Arten der Gefühle, Affekte und Stimmungen gebraucht, anderseits in noch engerem Sinne für hingebend weiche Regungen, vor allem die des Mitgefühls, des religiösen Gefühls und allenfalls auch des Naturgefühls. Diese Bedeutungsentwicklung war durch die große Kulturströmung der Empfindsamkeit angeregt worden und fand im Zeitalter der Romantik ihren Abschluß.

Der Ausgangspunkt des Bedeutungswandels ist oft in individuellen Abweichungen von dem allgemein üblichen Sinne des Wortes zu erkennen. Im Zusammenhange der Rede legen wir oft einem Ausdruck eine Bedeutung bei, die sich von der herrschenden unterscheidet, und die doch in diesem Zusammenhange leicht und bequem zu verstehen ist. Das einmal Gewagte veranlaßt dann zur Nachahmung, und nachdem ein Wort wiederholt mit dem neuen Inhalt verbunden worden ist, wird es schließlich dauernd mit ihm vereinigt [1]).

Oft ist ein Wort gleichzeitig in älterer und jüngerer Bedeutung im Gebrauch, und es ist charakteristisch für den Stil des einzelnen Schriftstellers, ob er mehr absterbende oder mehr aufstrebende Bestandteile in seiner Sprache mitführt. So z. B. hat Lessing, so jugendlich frisch auch sein Satzbau

---

[1]) Vgl. Hermann Paul, Prinzipien der Sprachgeschichte, S. 66 ff. (2. Aufl., Halle 1886); er handelt dort ausführlich über *okkasionelle* und *usuelle* Wortbedeutung.

Digitized by Google

oft ist, im Wortschatz manches bewahrt, was bald darauf außer Kurs gesetzt wurde. Er gebraucht z. B.[1]) wie alle seine Zeitgenossen das Wort *Witz* natürlich noch in dem Sinne von Verstand, Kombinationsgabe, schnelle Fassungskraft (vgl. Bd. 1, S. 331), daneben aber freilich auch bereits für *esprit* und bahnt damit die weitere Entwicklung des Wortes an. Er betitelt seine erste dramaturgische Zeitschrift „Beiträge zur Historie und *Aufnahme* des Theaters", wobei *Aufnahme* den Sinn von *Beförderung* oder *Reform* hat; er gebraucht *einnehmen* in dem Sinne von *verstehen*, *Auszug* für *Ausbund*, *anzüglich* für *anziehend*, *Gewächse* für *Wuchs*, *Mittel* für *Mitte*, *Neige* für *Verneigung*, *erdreistet* für *ermutigt*, *Folge* für *Folgerung*, *Wehrmann* für *Gewährsmann* u. dgl. m. — Wie schon viele dieser Wörter, so wurden noch manche andere im 18. Jahrhundert allgemein mit einem anderen Sinn als jetzt verbunden; so z. B. *Anmerkung* für *Bemerkung* (eine gute *Anmerkung* machen), *Ausschweifung* für *Abschweifung*, *Zeitung* für *Nachricht*, *Frauenzimmer* in kollektiver Bedeutung, *Wollust* für *Wonne* und nicht nur in seiner jetzigen engeren Bedeutung u. dgl. m. Aus Lenzens Dramen erwähnt Pfütze u. a. noch folgende Wörter, die aber auch sonst belegt sind: *eingeben* für *einräumen*, *aufgehen* für *zu Ende gehen*, *einig* für *einzig*, *eins* für *einmal*, *vorstellen* für *darstellen*, *besprechen* für *bestellen*, *Beruf* für *Neigung*, *Streich* für *Schlag (ich erwarte den Streich mit der Glocke)*, *es darauf ansetzen* für *anlegen* u. dgl. m. — Ähnliches ließe sich nun in Hülle und Fülle aus anderen Schriftstellern zusammentragen. Einige auffallende Bedeutungen bei Goethe haben wir erwähnt[2]); dahin gehört auch der Sinn des Wortes *reizend*: er gebraucht es in der Bedeutung *einen Reiz, einen Antrieb erweckend*, so z. B. in einer bekannten „Tasso"-Stelle (V. 3073 ff.):

Es liegt um uns herum
Gar mancher Abgrund, den das Schicksal grub;
Doch hier in unserm Herzen ist der tiefste,
Und *reizend* ist es, sich hinabzustürzen.

---

[1]) Vgl. Erich Schmidt, Lessing, Bd. 2, S. 538 ff. (2. Aufl., Berlin 1899).

[2]) Vgl. ferner Ewald A. Boucke, Wort und Bedeutung in Goethes Sprache (Berlin 1901).

Digitized by Google

Der Antrieb zu einer Willensbetätigung soll hier bezeichnet werden. In ähnlichem Sinne erscheint das Wort in der „Natürlichen Tochter“ (V. 502 ff.):

> Mit hocherhabnen, hochbeglückten Männern
> Gewalt'ges Ansehn, würd'gen Einfluß teilen;
> Für edle Seelen *reizender* Gewinn!

Ebenso daselbst V. 1037; dagegen ist in V. 1945 in den Worten der Eugenie:

> Wer hat es *reizender* als ich gesehen,
> Der Erde Glück mit allen seinen Blüten ....

bereits der Antrieb zu einer Willensbewegungen kaum noch durch das Wort ausgedrückt und vielmehr bloß auf ein Gefühl der Lust hingedeutet. Indessen das Lustgefühl, das wir jetzt durch das Wort *reizend* zu bezeichnen pflegen, ist doch andrer Art als das hier von Goethe gemeinte: er denkt offenbar bei *der Erde Glück* an alles Schöne, was das Leben bietet; jetzt wird das Wort *reizend* in der Regel auf das Liebliche, Niedliche, Angenehme und Behagliche bezogen. Das Wort *Reizung*, dessen wir uns jetzt wohl nur im Sinne von *Verführung*, *Anlockung* od. dgl. bedienen, gebrauchte das 18. Jahrhundert vorwiegend im Sinne von *Reiz*, doch zumeist im Plural; z. B. *die Reizungen ihrer Gestalt.* In allen diesen Fällen deutete das Wort auf Lustgefühle hin: wie launisch die Differenzierungen der Sprache vor sich gehen, ist u. a. daraus zu ersehen, daß mit dem Beiwort *gereizt* dagegen auf Unlustgefühle verwiesen wird. Das Wort *Heiterkeit* verwendet Goethe auch noch oft in einer jetzt mehr zurückgedrängten Bedeutung. Ursprünglich ist *heiter* Ausdruck für eine Lichtempfindung, im Gegensatz zu dunkel; es bedeutet das Helle, Glänzende; so noch jetzt *der heitere Himmel.* Dann wird es auch auf Empfindungen des Gehörssinnes übertragen, und hierauf für Gemütsstimmungen verwandt: *ein heitrer Sinn, die Heiterkeit der Seele.* Hier aber wird es neuerdings mit Vorliebe für solche Lust gebraucht, die durch komische Eindrücke erweckt wird, so etwa in den Randbemerkungen zu parlamentarischen Berichten *(allgemeine Heiterkeit, stürmische*

Digitized by Google

Heiterkeit). Das ist ein Sinn, der Goethe offenbar noch nicht lebendig war; sonst würde er z. B. in den „Annalen" vom Jahre 1819 nicht geschrieben haben:

Erfreuliches begegnete dem fürstlichen Hause, daß dem Herzog Bernhard ein Sohn geboren war, ein Ereigniß, das allgemeine Heiterkeit verbreitete.

Beachtenswert ist noch der Bedeutungswandel des Wortes *gemein.* Sein älterer Sinn, der sich mit dem unseres jetzigen *allgemein* deckte, hat sich noch in einzelnen Wendungen, wie das *gemeine Wohl,* das *gemeine Recht* usw. erhalten. Die jetzt herrschende Bedeutung von *niedrig, unedel* usw. war in Goethes Bewußtsein offenbar noch nicht lebendig; für ihn war der Sinn des Wortes: *gewöhnlich, alltäglich.* Diesen haben wir festzuhalten, wenn wir die berühmte Stelle aus dem „Epilog zu Schillers Glocke" richtig verstehen wollen:

Und hinter ihm in wesenlosem Scheine
Lag, was uns alle bändigt, das Gemeine ....

denn wie hätte es ihm in den Sinn kommen können, von sich und seinesgleichen sagen zu wollen, daß sie das Niedrige und Unedle im Bann halte? Und ebenso ist die Bedeutung *gewöhnlich, alltäglich* im Auge zu behalten, wenn wir die bekannten Worte aus dem zweiten Teil des „Faust": *Genießen macht gemein* zutreffend deuten wollen. Nebenbei mag bemerkt werden, daß das englische Wort *common* ganz analoge Bedeutungsschattierungen aufweist wie unser Wort *gemein*; so gebraucht es die Königin im „Hamlet" in dem Sinne von *allgemein, allgemein verbreitet* an einer oft angeführten Stelle des ersten Aktes:

Thou know'st 'tis common: all that lives must die,
Passing through nature to eternity ....

Und Hamlet, der an die niederträchtige Ermordung seines Vaters denkt, nimmt das Wort *common* in einem ganz anderen Sinne, in dem Sinne von *niedrig* und *nichtswürdig,* auf und antwortet: *Ay, madam, it is common.*[1])

[1]) Über den „Bedeutungswandel des Wortes *edel*" hat neuerdings Friedrich Vogt in einer gehaltreichen Rede gehandelt (Marburg 1909).

Digitized by Google

In den Dialekten werden mit manchen Wörtern Bedeutungen verbunden, die mit denen der Schriftsprache nicht übereinstimmen; so kann man den Österreicher daran erkennen, daß er das Wort *beiläufig* in dem Sinne von *ungefähr* gebraucht; z. B.: „*Über* Wunsch meines Freundes habe ich *beiläufig* eine Stunde gewartet". Der schwäbischen Mundart eigen ist der Gebrauch von *wirklich* im Sinne von *gegenwärtig, zur Zeit.* Daran hat auch Schiller noch gelegentlich festgehalten; so fragt sein Fiesco den Maler Romano: *Und was ist wirklich Ihres Pinsels Beschäftigung?* (2. Aufzug, 17. Auftritt). Und in einem Briefe an Caroline von Beulwitz (vom 27. November 1788) schreibt Schiller:

> Wolzogens Urtheil über Paris konnte unter diesen Umständen wohl nicht anders ausfallen. Das Objekt ist ihm *wirklich* noch zu groß (Jonas, Bd. 2, S. 161),

wo das Wort *wirklich* augenscheinlich auch im Sinne von *gegenwärtig, jetzt* gebraucht wird.

Ebenso ist vielleicht der Einfluß der Mundart anzunehmen, wenn Schiller die Wörter *vergnügt* und *vergnügen* im Sinne von *zufrieden* und *befriedigen* anwendet. So sagt der Marquis Posa in der großen Szene mit Philipp auf dessen Aufforderung, sich eine Gnade zu erbitten: *Sire, ich bin vergnügt* (Vollmers Neudruck der Ausgabe von 1787 auf S. 213, V. 3512; Stuttgart 1880). In „Wallensteins Tod" (V. 2814 f.) sagt Gordon (4. Aufzug, 7. Auftritt):

> Ich bin *vergnügt,* verlange höher nicht
> Hinauf . . . .

Und im „Grafen von Habsburg" (V. 85 f.) heißt es:

> Und er selber auf seines Knappen Tier
> *Vergnüget* noch weiter des Jagens Begier . . .

d. h. er befriedigt sie.

Besonders auffallend sind die zum Teil sehr kühnen Erneuerungen alter Wortbedeutungen, die unsere germanistisch gebildeten Dichter des 19. Jahrhunderts gewagt haben. Manches freilich, was uns jetzt älteren Sprachdenkmälern nachgebildet zu sein scheint, war nie ganz abgestorben. Dahin gehört die

Digitized by Google

alte Bedeutung des Wortes *Elend (= Fremde)*. Bekanntlich hat es Uhland an einer oft angeführten Stelle seiner „Bidassoa-Brücke" (V. 15) eingesetzt: *Jedem ist das Elend finster, Jedem glänzt sein Vaterland.* Aber das Wort, das in dieser ursprünglichen Bedeutung im 17. Jahrhundert noch ganz geläufig ist, begegnet uns im selben Sinne auch noch bei Lessing, Goethe, Schiller u. a. (ich erinnere nur an die „Natürliche Tochter" V. 2745: *Ins Elend, über's Meer verbannst du mich*); und auch bei Dichtern des 19. Jahrhunderts, die von den germanistischen Bestrebungen unberührt waren, ist es mir öfter vorgekommen; z. B. in Schenks „Belisar" (V. 2677; Kürschners „Deutsche National-Literatur", Bd. 161, S. 452; vgl. auch V. 3312, S. 474); und in Otto Ludwigs „Erbförster" heißt es (4. Aufzug, 5. Auftritt): *Er weint, daß er in seinem Alter noch ins Elend soll*[1]).

Unter dem ersichtlichen Einfluß seiner altdeutschen Studien steht dagegen Richard Wagner bei der Wiederbelebung alter Wortbedeutungen[2]). Ihm ist *Neid* so viel wie *Haß, feindliche Gesinnung; Mut*, wie im Mhd., der Ausdruck für alles seelische Leben; *Wut* = heftige Bewegung; *Brunst* = *Inbrunst* u. dgl. m. Anderseits gibt es Schriftsteller, die, mit feiner Witterung für alles Veraltende ausgestattet, niemals eine Wortbedeutung festhalten, die bereits durch eine neue verdrängt wird. Dahin gehört z. B. H. Heine. Es wäre undenkbar, daß er *Witz, Wollust, frevelhaft, fromm* in alter Bedeutung verwendete (außer zu komischen Zwecken), und auch in den Versen „Leise zieht durch mein Gemüt" steht *Gemüt* schon an der Schwelle der neuen Bedeutung.

Aber nicht nur die historischen Wandlungen des Wortinhaltes sind bemerkenswert, sondern auch die erheblichen Schwankungen, denen er in der Gegenwart unterworfen ist[3]). Wohl alle Wörter sind vieldeutig, und vollends mannigfaltig wird ihr Sinn dadurch, daß wir sie das eine Mal für eine

[1]) Gesammelte Werke, hg. v. A. Stern, Bd. 3, S. 91 (Leipzig 1891).

[2]) Wolzogen, a. a. S., S. 83 ff. Er sucht alle Kühnheiten Wagners zu rechtfertigen und als besondere Schönheiten herauszustreichen.

[3]) Vgl. Karl Otto Erdmann, Die Bedeutung des Wortes (Leipzig 1900) und insbesondere: Fritz Mauthner, Beiträge zu einer Kritik der Sprache (Stuttgart 1901—1902, 3 Bde.).

Digitized by Google

Einzelvorstellung, das andere Mal für einen allgemeinen Begriff verwerten. *Der Hund* kann ein einzelnes Tier und die ganze Gattung sein. Der Zusammenhang der Rede macht es meist klar, was gemeint ist. Aber nicht immer. Selbst wenn ein sogenannter konkreter Begriff mit der Wortvorstellung verbunden wird, kann die Auffassung des Inhalts verschieden sein: konkrete Begriffe sind diejenigen, für welche wir uns eine konkrete Einzelvorstellung als Beispiel vergegenwärtigen können. So sind die Begriffe *Hund, Blume* usw. konkrete Begriffe; aber noch konkreter sind etwa *Windspiel, Rose* u. dgl. Konkret ist also z. B. auch der Begriff *der Deutsche*; aber man kann, um nur recht Handgreifliches anzuführen, darunter verstehen: a) den Angehörigen des deutschen Reiches, b) den Menschen von deutscher Rasse und Herkunft, und c) den Deutsch Sprechenden. Es gibt Fälle, wo man im Zweifel sein kann, welcher Sinn gemeint sei, und noch häufiger tritt der Fall ein, daß der Redende nur das Wort *der Deutsche* in seinem Bewußtsein hat; für den vielsagenden Begriff tritt als stellvertretende Vorstellung nur die Wortvorstellung ein; alles Übrige wird entweder gar nicht aufgefaßt, oder es bleibt in den dunkleren Regionen, im Blickfeld des Bewußtseins; es wird nur perzipiert, nicht apperzipiert, tritt nicht in den Blickpunkt des Bewußtseins. Solche Begriffe, die als Stellvertreter für eine Reihe von Vorstellungen auftreten, dienen zu höchst bemerkenswerter Abkürzung unserer Denkprozesse. Vollends die Wörter für die abstraktesten Begriffe, wie etwa *Schönheit, Individualismus, Kausalität* usw. sind bloße Anweisungen für eine lange Reihe verwickelter Denkakte, die selbst in dicken Büchern nicht erschöpft werden. Je abstrakter die Begriffe sind, die sich mit den Wörtern des Redenden verbinden, umsomehr ist er in Gefahr, gar nicht oder falsch verstanden zu werden: ermöglicht erst die Sprache unser verwickelteres Denken, so trägt doch anderseits ihre Unzulänglichkeit die Schuld an endlosen Wirrnissen und Streitigkeiten. Solch abstrakte Wörter lassen sich oft überhaupt nicht analysieren, d. h. es läßt sich nicht feststellen, was allgemein darunter verstanden wird, sondern man kann sie nur begrenzen, d. h. man kann nur angeben, was sie für einen

Digitized by Google

bestimmten Gedanken-Zusammenhang bedeuten sollen (Erdmann, S. 47 ff.).

Derartige Schwankungen sind jedoch für die Literatur im engeren Sinne in der Regel von keinem großen Einfluß. Wichtiger ist die Beachtung von mancherlei Unklarheiten, die neuerdings bei einigen viel gebrauchten Wörtern aufgekommen sind; so z. B. bei *erübrigen* und *bedingen* [1]). Die einen sagen: *es erübrigt, darauf einzugehen* und meinen: *es bleibt noch übrig*; die andern denken bei denselben Wörtern: *es ist überflüssig, darauf einzugehen.* Die einen sagen ganz richtig: *diese Oper bedingt große Aufwendungen,* d. h. hat große Aufwendungen zur Voraussetzung; die andern sagen: *die Vergrößerung der Stadt bedingt hohe Steuern,* und meinen damit: *hat hohe Steuern zur Folge*; sie wenden also das Wort im gerade entgegengesetzten Sinne an. Das sind widerwärtige Unklarheiten. Sieht man genau zu, so findet man ähnliches noch bei manchem anderen Worte, und wenn man eine ganze Reihe solcher Beobachtungen gemacht hat, so gerät man wohl in Versuchung, den Wert des Ausdrucksmittels der Sprache überhaupt recht gering zu schätzen. Jedoch, wer klar denkt, wird mit ihr schon auszukommen wissen. Nur so viel ist sicher: daß das Verhältnis von Wortvorstellung und Sachvorstellung im Bewußtsein verschiedener Menschen sehr verschieden ausgebildet ist; daß die einen recht äußerlich an den Wortvorstellungen kleben und nur gelegentlich, nicht aber immer, die Verbindung mit den Sachvorstellungen herstellen, während die andern, unbeirrt durch die verführerischen Klänge der Sprache, immer an dem klaren Sachdenken festhalten und die Verwirrungen, die durch die Vieldeutigkeit der Wörter entsteht, zu überwinden wissen. Wenn irgendwo, so hat gerade auch hier die Stiluntersuchung ihres Amtes zu walten. Das Vorausgehende möge einige Fingerzeige geben.

4. Die Wortkategorien.

Die Scheidung der Redeteile hat sich erst allmählich und in verschiedenen Entwickelungsstufen im menschlichen Bewußt-

[1]) Gustav Wustmann, Allerhand Sprachdummheiten, S. 366 und S. 380 ff. (3. Aufl., Leipzig 1903).

Digitized by Google

sein vollzogen; ursprünglich wird der Satz als Ganzes apperzipiert, und erst an das erwachende analysierende Denken schließen sich an die erste Sonderung von Subjekt und Prädikat die weiteren Sonderungen von näherem und entfernterem Objekt, nominalem Attribut, Adverbiale, lokalen, zeitlichen und logischen äußeren Determinationen, sowie die Sonderungen abhängiger Sätze an[1]). Die Stilistik, und besonders die Stilistik einer einzelnen Sprache, hat jedoch keine Ursache, diesen Ermittelungen der Sprachwissenschaft im einzelnen zu folgen; sie faßt den gegebenen Zustand der Scheidung der Redeteile ins Auge und fragt nur, in wieweit noch jetzt, im Anschluß an die historisch entstandenen Denkgewohnheiten, ein Übergang von einer Wortklasse in die andere erfolgt.

Die Logik unterscheidet bekanntlich vier Kategorien, vier Klassen der Begriffe: 1. Gegenstandsbegriffe, 2. Eigenschaftsbegriffe, 3. Begriffe, die ein Geschehen oder einen Zustand ausdrücken, und 4. Beziehungsbegriffe[2]). Den ersten dreien dieser Kategorien entsprechen in den wesentlichsten Punkten die Substantiva (Gegenstandsbegriffe), Adjektiva (Eigenschaftsbegriffe) und Verba (Begriffe des Geschehens oder des Zustands); für die Kategorie der Beziehungsbegriffe hat aber die Sprache verschiedene Ausdrucksmittel; die Präpositionen stellen die Beziehung zwischen einzelnen Begriffen, die Konjunktionen diejenigen zwischen einzelnen Sätzen her; aber auch die Kasussuffixe dienen der Kategorie der Beziehung, und das Adverbium hat teils die Funktion des Eigenschaftswortes, teils dient es gleichfalls als Mittel, Beziehungen im weitesten Sinne des Wortes herzustellen, und zwar insbesondere räumliche und zeitliche Beziehungen. In dem Satze: *Der Sänger hat schön gesungen* bezeichnet *schön* eine Eigenschaft, die ich zu dem Verbalbegriff *singen* hinzufüge; in den Sätzen *er stieg empor* und *er hat lange gewartet* liegt in den Adverbien *empor* und *lange* eine räumliche und zeitliche Beziehung ausgedrückt.

---

[1]) Vgl. die ausgezeichneten Darlegungen in Wundts „Völkerpsychologie" Bd. 1, Teil 2, S. 279—316 (2. Aufl., Leipzig 1904).

[2]) Vgl. Wundt, Logik, Bd. 1, S. 119 (2. Aufl., Stuttgart 1893). Ähnlich Sigwart, Lotze u. a.

Digitized by Google

Nicht selten gibt das Adverbium auch eine nähere Bestimmung des ganzen Satzes; z. B. wenn wir sagen: *er wird vermutlich kommen.* Dadurch wird aber, wie man sieht, nicht eine Beziehung der Begriffe hergestellt, sondern eine genauere Bestimmung des Urteils; und da wir hier nur von der Verschiebung der Begriffe sprechen, so dürfen wir diese Funktion des Adverbiums hier beiseite lassen.

Die wichtigste Verschiebung liegt darin, daß Begriffe der drei anderen Klassen zu Gegenstandsbegriffen umgeformt werden. Freilich wenn wir für *sprechen* das Wort *Sprache,* für *liegen* das Wort *Lage* einsetzen, so bleibt zunächst logisch auch in dem Substantivum der Begriff des Geschehens und des Zustandes erhalten, der in dem Verbum liegt. Aber für den Verlauf unseres Denkens gewinnt doch die neue grammatische Form eine ganz andere Bedeutung: indem wir den Begriff logisch als einen Gegenstandsbegriff behandeln, können wir mit ihm leicht andere Gegenstands-, Eigenschafts-, Tätigkeits- und Zustandsbegriffe in Beziehung setzen (Wundt, S. 124).

Für unsere praktischen Stiluntersuchungen ist solcher Übergang der Eigenschafts-, Zustands- und Beziehungsgriffe in die Kategorie der Gegenstandsbegriffe von großer Wichtigkeit. Die Vorliebe, solche Übergänge herzustellen, ist charakteristisch für das gesamte Denken eines Schriftstellers. Und zwar deshalb, weil der Ausdruck hierdurch an konkreter Lebensfülle ebenso viel verliert, wie er an logischer Brauchbarkeit gewinnt. Wilhelm Scherer sagt einmal [1]), das Verbum sei poetischer als das Substantivum, wobei er sich offenbar auf die Annahme bezieht, daß die Verbalwurzeln im Indogermanischen die ursprünglichsten Elemente der Sprache gewesen seien. Seine Behauptung ist, in solcher Allgemeinheit aufgestellt, nicht haltbar, selbst dann nicht, wenn wir mit ihm und Lessing annehmen, daß es der Poesie besonders zukomme, das Geschehen und nicht das ruhende Sein darzustellen; denn wenn auch an diesem Satz viel Richtiges ist, so darf man ihn doch nicht derart verallgemeinern, daß man ihn auf den Wert der Begriffsklassen ausdehnt; auch das primitivste, sinnlichste

[1]) „Poetik", S. 263 (Berlin 1888).

Digitized by Google

Denken hat der Gegenstandsbegriffe nicht entbehrt. Aber so viel ist doch gewiß, daß die von Verben abgeleiteten Substantiva häufig abstrakter und dadurch weniger poetisch sind als die Verba selbst. *Lage* ist in der Tat blasser als *liegen*, *Sprache* abstrakter als *sprechen*. Und da dem so ist, so müssen wir die Vorliebe für die Überführung der Eigenschafts- und Tätigkeitsbegriffe in die Kategorie der Gegenstandbegriffe als einen Zug des ausgeprägt logischen und damit des weniger sinnlich-poetischen Denkens betrachten.

Wenn die einzelnen Sprachbildner in dieser Beziehung oft kühn und selbständig vorgehen, so folgen sie doch wiederum nur einer Tendenz, die in dem allgemeinen Sprachschatz längst vorgebildet ist. Zahlreiche Infinitive sind seit langer Zeit zu Substantiven geworden; so z. B. das *Leben, Vermögen, Betragen, Wesen, Andenken, Einkommen, Aufsehen, Wohlwollen* u. v. a.[1]). Im Sinne dieser Tendenz der Sprache bilden die einzelnen Schriftsteller zahlreiche Substantiva aus Verben. Längin führt z. B. (S. 106) aus Herder an: *Das Bemerken und Unterscheiden, das Bücherschreiben, in dem Fortschreiten, ein Erkühnen, des Reisens, das Unsichtbarwerden, dies Zusammenhören, ein späteres Lernen, das lange Gegeneinanderhalten* usw. Von übel sind derartige Bildungen dann, wenn sie überflüssig sind und nichts Neues bieten. So z. B. sprechen die Theater- und Konzertrezensenten unserer Zeitungen gern von dem *Können* statt von der *Kunst* eines Schauspielers oder Musikers, von seinem *Wollen* statt von seinen *Absichten* u. dgl. m.[1]). Es gilt auch hier wie bei den Wortableitungen die Regel, daß alle diejenigen Bildungen abzuweisen sind, für die die Sprache bereits gute und gangbare Ausdrucksmittel besitzt, während wir dagegen alle diejenigen willkommen heißen, die zu feinerer Schattierung der Begriffe dienen.

Ebenso häufig ist die Substantivierung der Eigenschaftswörter (Paul, S. 302 f.). So z. B. sind *das Gut, das Übel, das Recht, das Leid, das Wild, der Feind, der Freund, der Heiland,*

---

[1]) Vgl. Paul, Prinzipien der Sprachgeschichte, S. 312 (2. Aufl., Halle 1886), in dem vortrefflichen Kapitel „Scheidung der Redeteile".

[2]) Vgl. G. Wustmann, a. a. O., S. 378.

Digitized by Google

der Fürst, der Mensch aus Adjektiven oder Partizipien hervorgegangen und zu vollständigen und echten Substantiven geworden. In anderen Fällen ist die alte adjektivische Flexion noch erhalten geblieben, so in der *Bekannte, Beamte, Bediente, Gesandte, Geliebte* u. a. (Paul, S. 303), und nach diesem Muster werden noch tagtäglich weitere Adjektiva substantiviert. Wieder ist Herder in dieser Richtung sehr weit gegangen, er meint, *daß das Große, das Edle, das Gute, das Angenehme in der Metaphysik unserer Begriffe (!) was anders ist als die Größe* usw. (Längin, S. 107). Er verbindet nicht selten ein substantiviertes Adjektivum mit anderen Beiwörtern, z. B.: *das große, wüste Unregelmäßige, das trunkne Sinnliche* u. dgl. Von gewöhnlichen Beispielen, deren Längin eine große Anzahl erwähnt, nenne ich: *ein Höchstes, das Leichte, von dem Lyrischen, jedes Müßige, das Moralische, dies Riesenhafte, Übergroße, das Systemartige, dies Handlungsvolle der Alten* u. dgl. m. Es unterliegt keinem Zweifel, daß unser logisches Denken durch solche Substantivierungen erleichtert und abgekürzt wird; in dem Wort *das Riesenhafte* sind alle Fälle, auf welche die Eigenschaft *riesenhaft* paßt, zusammengefaßt, während das einfache Adjektivum sich stets an ein Substantium oder Verbum anlehnen muß. Allein, was das Wort auf diese Weise an Umfang gewinnt, das verliert es an Inhalt. Und in der Poesie, wo wir konkreten Inhalt als einen Vorzug empfinden, erscheinen uns die fraglichen Bildungen leicht als etwas fremdartig; so z. B. zuweilen bei Schiller. Wenn Max Piccolomini („Die Piccolomini", 3. Aufzug, 4. Auftritt, V. 1642 f.) sagt:

> Und jedes Große bringt uns Jupiter
> Noch diesen Tag und Venus jedes Schöne,

so hören wir doch aus diesen Worten den philosophisch geschulten Dichter heraus.

Auch Adverbia und Präpositionen, ja selbst Interjektionen werden nicht selten substantiviert. Indessen die Wörter dieser Klasse haben bereits einen so abstrakten Charakter, daß man nicht sagen kann, sie verlören bei dieser Umwandlung viel von ihrem lebendigen Gehalt. *Das Für und Wieder, das Einst, das Wenn und Aber, das O und Ah, das Ach, das*

Digitized by Google

Juchhe, das Hurrah u. dgl. findet man häufig auch in der Poesie; Goethe schreibt im Faust: *ihr ewig Weh und Ach,* Schiller: *ein wimmernd Ach,* Zachariä: *manch feurig O und manch betrauernd Ach* u. dgl. m.

Viel seltener als der Übergang der Adjektiva in die Klasse der Substantiva ist umgekehrt der Übergang der Substantiva in die der Adjektiva. Immerhin gibt es auch hierfür Beispiele; so schreibt Lessing (Paul, a. a. O., S. 304): *diesen Widerspruch, so Widerspruch als er ist;* oder: *so Kriegerinn als sie war; so ist er Fuchs genug;* Goethe: *Weg du Traum, so Gold du bist;* oder: *der Alte war so Hahnrei* („Römische Elegien" V. 439). Die adjektivische Natur der Wörter *Widerspruch, Kriegerin, Fuchs, Gold, Hahnrei* tritt durch die Beifügung des eigentlich nur dem Adjektivum zukommenden Adverbiums deutlich hervor. Aber nur im prädikativen, nicht im attributiven Gebrauch können derartige adjektivierte Substantiva vorkommen.

Die Adverbia sind größtenteils aus erstarrten Kasus von Nominibus hervorgegangen (Paul, S. 312). Ihre Beziehungen zu den Adjektiven sind so eng und ihre formelle Scheidung von diesen im Nhd. so spärlich, daß wir nur von einem syntaktischen, von einem Funktionsunterschied sprechen können. Auffallend ist uns nur unter Umständen, wenn ein Adverbium in die Klasse der Adjektiva übergeht und deren Flexionsendungen annimmt (Paul, S. 314). Bei *nahe, fern, selten, zufrieden, vorhanden, behende, täglich* ist dieser Übergang vollends durchgedrungen; bei anderen drängt die Sprache erst allmählich in derselben Richtung vorwärts, z. B. bei *ungefähr (ein ungefährer Begriff), teilweise (eine teilweise Zerrüttung), stufenweise (eine stufenweise Rückkehr)* und ähnliche Bildungen mit *-weise, gemäß* (ein *ihm gemäßes Verhalten*), *anderweit (die anderweite Regelung), öfter (der öftere Besuch)* usw. Viele halten diese Neuerungen für unschön, sie sind aber durchaus dem Sprachgeist gemäß, und stehen den vorher erwähnten Wörtern *nahe, fern* usw. ebenbürtig zur Seite, bei denen kein Mensch mehr vor der adjektivischen Flexion zurückscheut. Immerhin verdienen die neuen Formen in jedem einzelnen Falle angemerkt zu werden, denn es ist charakte-

Digitized by Google

ristisch für einen Schriftsteller, ob er sie anzuwenden wagt oder nicht.

II. Die stilistischen Werte des Satzbaus.

Bemerkenswerte sprachliche Parallelformen lassen sich auch in den syntaktischen Verbindungen der Wörter, in den Wortfügungen beobachten. Die Beziehungen der Syntax zur Stilistik sind von Alters her immer stark betont worden. Gleichwohl wollen wir uns hüten, hier ein Gebiet zu betreten, das uns von unserem Hauptwege gar zu leicht weit abführen könnte. Die Lehre von den syntaktischen Fügungen der Rede ist von schier unabsehbarem Umfang; würde ich sie hier auch nur in annähernder Vollständigkeit vorzutragen versuchen, so würde sie den Rahmen einer literaturwissenschaftlichen Prinzipienlehre zersprengen. Sie wird aber auch deshalb mit vollem Rechte an dieser Stelle ganz ausgeschaltet, da sie sich in allem Wesentlichen mit dem, was die Grammatik zu sagen hat, decken würde. Wenn dem aber so ist, so liegt die Annahme nahe, daß die Stilistik hier doch nur in zweiter Linie ein Wort mitzureden habe. In der Tat ist das meiste, was uns in dem Gebrauch der Kasus, Modi, Tempora usw. bei einem Schriftsteller auffallen mag, von überwiegend sprachgeschichtlicher Bedeutung, ermangelt aber der stilistischen Eigenart. Wir haben in unseren einleitenden Betrachtungen erkannt, daß wir im Stil die Summe der einheitlich geregelten Ausdrucksmittel erblicken, in denen sich die ästhetische Auffassung und Gestaltungskraft des Schaffenden kundgebe. Die Gestaltungskraft des Schaffenden würde sich hier also in der Auswahl der richtigsten und stilistisch am meisten bezeichnenden syntaktischen Fügungen geltend machen. So wäre etwa die Wendung: *Mit Dank genoß er des Weines* stilistisch abzuheben von der Wendung: *Mit Dank genoß er den Wein.* Kein Mensch zweifelt daran, daß die erstere poetischer ist als die letztere. Ferner mag es unter Umständen der Erwähnung wert sein, daß ein Schriftsteller eine grammatisch ungewöhnliche und als falsch angesehene Konstruktion sich hat zu schulden kommen lassen, daß er z. B. den Indikativ setzt, wo

Digitized by Google

wir den Konjunktiv erwarten; und wenn z. B. Hermann Allmers in einem von Brahms wundervoll komponierten Liede sagt: *Mir ist, als ob ich längst gestorben bin,* so empfinden wir das nicht bloß als einen grammatischen, sondern auch als einen stilistischen Verstoß. Die Gestaltungskraft des Dichters läßt hier eben doch, wenn auch nur in einer Kleinigkeit, zu wünschen übrig, und die Sache ist um so auffälliger, als hier auch das blödeste Auge erkennt, daß das fatale *bin* nur um des Reimes willen für das richtige *sei* eingesetzt worden ist. Oft sind die Dichter und Schriftsteller durch die Einflüsse ihres heimischen Dialektes, durch Anlehnungen an fremde Sprachen usw. zu grammatischen „Fehlern" verleitet worden, und jeder Dorfschulmeister würde einem Heinrich von Kleist oder Heinrich Heine einige grobe Schnitzer anstreichen können. Aber wie erbärmlich erscheinen uns solche Quisquilien in Untersuchungen über derartige Meister des Stils! Nun bedenke man, welch ein ungeheurer Apparat notwendig werden würde, um eine Anweisung zur Beobachtung dieser Dinge zu geben: es ist nicht wahrscheinlich, daß den Lesern dieses Werkes damit gedient sein würde. Und so sei denn ein für allemal in dieser Hinsicht auf die Belehrungen der Grammatiken verwiesen. — Je mehr die der Untersuchung zu unterwerfenden Schriftwerke uns zeitlich fern liegen, um so umfangreicher werden derartige sprachgeschichtliche Beobachtungen, sodaß es sich in vielen Fällen empfehlen dürfte, sie gänzlich von der eigentlich stilistischen Darstellung zu trennen.

Von sehr viel größerer Bedeutung für die Stilistik ist der Satzbau, und wenn man die Syntax so gerne mit ihr in nahe Beziehung bringt, so wird man gewiß immer in erster Linie an den Satzbau denken. Hier eröffnet sich unserer Beobachtung ein weites Feld, und keine stilistische Untersuchung kann als abschließend gelten, die nicht auch nach dieser Richtung sorgfältige Charakteristiken bietet.

1. Arten der einfachen Sätze.

Zur Beurteilung der stilistischen Eigenschaften und des ästhetischen Wertes der Satzbeschaffenheit literarischer Denkmäler bildet die Kenntnis der allgemeinen Eigenschaften der

Digitized by Google

Satzfügung die unerläßliche Voraussetzung. Hierbei gelangen wir jedoch auf ein viel umstrittenes Gebiet. Die Frage, was unter einem Satz zu verstehen sei, wird sehr verschieden beantwortet; dem Folgenden werden die neuen tiefdringenden Forschungen Wundts zu Grunde gelegt[1]).

Die alte Grammatik definiert den Satz als „die Verbindung von Wörtern, welche einen vollen Gedanken darstellt“: diese Definition ist falsch, da es Sätze gibt, die nicht aus einer Verbindung von Wörtern, sondern aus einem einzelnen Worte bestehen, z. B. *lies, komm, amo, τίθημι*, und ferner deshalb, weil es Verbindungen von Wörtern gibt, wie etwa die Aufzählung des Tierkreises oder der Farben des Spektrums, die darum doch noch keinen Satz bilden.

Auch die nicht grammatische, sondern logische Definition, daß der Satz der „sprachliche Ausdruck eines Gedankens“ sei, ist unbrauchbar, weil nicht festgestellt wird, was unter dem Begriff Gedanke zu verstehen sei.

Daher hat man in neuerer Zeit ganz andere Bahnen eingeschlagen. So z. B. hat Hermann Wunderlich in seinem Werke „Der deutsche Satzbau“, S. 2 (1. Aufl., Stuttgart 1892) den Satz definiert als die Urform sprachlichen Ausdrucks, die „sich von der einfachen Interjektion ‚O‘ bis zum viel umfassenden Satzgebilde eines Philosophen ausdehnen kann“. Sütterlin[2]) schreibt: der Satz solle sein „der in gegliederter Lautgebung erfolgende Ausdruck einer Vorstellung, einer Vorstellungsmasse, oder auch der Verbindung zweier Vorstellungen oder zweier Vorstellungsmassen, der dem Sprechenden und dem Hörenden als ein zusammenhängendes und abgeschlossenes Ganzes erscheint“. Hiernach ist eine einzelne Interjektion wie *ei!* oder ein einzelnes Wort *Karl!* oder knappe Wortverbindungen wie: *Halt! Elektrischer Aufzug!* u. dgl. m. bereits als Satz aufzufassen. Mit Recht jedoch wendet Wundt hiergegen ein, daß man solche Äußerungen wie *ei!* oder *Karl!*

---

[1]) Wilhelm Wundt, Völkerpsychologie, Bd. 1, 2. Teil, S. 227 ff. (2. Aufl., Leipzig 1904).

[2]) Ludwig Sütterlin, Die deutsche Sprache der Gegenwart, S. 306 (Leipzig 1900).

Digitized by Google

nicht deshalb als Sätze interpretiere, weil sie als ein abgeschlossenes Ganze erscheinen, sondern weil man sich für berechtigt halte, zu ihnen das hinzufügen, was der Redende dabei gedacht haben könne, aber nicht ausgesprochen habe. Z. B. bei dem Ausruf *Karl*: *Karl, komme hierher! Karl, nimm dich in Acht!* (S. 227); wo jedoch dieser Nebengedanke fehlt, können die einzelnen Wörter unmöglich als Sätze gelten.

Hängt bei den erwähnten Beispielen die Auffassung, ob ein Satz vorhanden sei oder nicht, ganz von dem Sprechenden oder Hörenden ab, so war es nur eine konsequente Weiterbildung, wenn Hermann Paul[1]) schließlich die Definition des Satzes im wesentlichen abhängig machte nicht von der Beschaffenheit der sprachlichen Gebilde, welche vorliegen, sondern von der Beschaffenheit der Vorstellungen, welche der Sprechende mit bestimmten sprachlichen Gebilden vereinigt. Er sagte: „Der Satz ist der sprachliche Ausdruck, das Symbol dafür, daß sich die Verbindung mehrerer Vorstellungen oder Vorstellungsgruppen in der Seele des Sprechenden vollzogen hat und das Mittel dazu, die nämliche Verbindung der nämlichen Vorstellungen in der Seele des Hörenden zu erzeugen". Hiernach kann also, wenn der Sprechende zu dem Worte *Karl* andere Vorstellungen hinzufügt, dieses eine Wort wohl einen Satz repräsentieren. Diese Erklärung, welche das Schwergewicht von den Wörtern des Satzes auf die Vorstellung, die er ausdrücken kann, verlegt, ist deshalb mißlich, weil der Satz immer doch in erster Linie ein sprachliches Gebilde bleibt, und die Definition, wenn sie auch den psychischen Inhalt des Satzes mit berücksichtigen muß, doch in erster Stelle dieses sprachliche Gebilde heranzuziehen hat.

Die Schwierigkeiten der Satzdefinition erklären sich zu einem großen Teil dadurch, daß es neben vollständigen Sätzen auch unvollständige gibt, und ferner dadurch, daß der Satz häufig durch ein bloßes Satzäquivalent vertreten wird. Da man solche unvollständige Sätze und Satzäquivalente nicht als das erkannte, was sie sind, sondern in ihnen auch regel-

[1]) H. Paul, Prinzipien der Sprachgeschichte, S. 99 (2. Auflage, Halle 1886).

Digitized by Google

rechte Sätze erblickte, also eine Unterscheidung der verschiedenen Tatbestände unterließ, so geriet man auf den Abweg, eine bloße Interjektion wie *Ei!*, obwohl sie nicht einmal einen Vorstellungsinhalt, sondern nur einen Gefühlsinhalt wiedergibt, bereits als Satz gelten zu lassen.

Als unvollständig müssen diejenigen Sätze gelten, denen ein Bestandteil fehlt, welcher den normalen Sätzen notwendigerweise eigen ist; z. B. die Copula. So wären etwa die Wortverbindungen *Vorsicht! Elektrischer Aufzug!* oder *Hier, das Bier!* als unvollständige Sätze aufzufassen, da die Ergänzung durch die Copula als selbstverständlich erscheint: dagegen würde das bloße Wort *Bier* nicht mehr als ein unvollständiger Satz aufgefaßt werden können, denn es bliebe ungewiß, ob der Redende Bier verlange oder ablehne, oder aber bloß feststelle, daß welches dasei.

Neben den unvollständigen Sätzen, die aber eine unzweideutige Erklärung zulassen, stehen die Satzäquivalente. Namentlich die Antworts-Partikeln *ja* und *nein* sind unzweideutige Äquivalente für den Satz, aber auf keine Weise selbst als Satz aufzufassen. Wollte man diese Partikeln als Satz betrachten, so könnte man mit demselben Recht auch die Gesten der Bejahung und Verneinung als Satz hinstellen.

Wir scheiden also die unvollständigen Sätze und die Satzäquivalente zunächst aus. Fragen wir nun nach den Vorstellungsbestandteilen des Satzes, so zeigt sich, daß alle bisherigen Definitionen falsch waren, welche aussagten, daß der Satz aus einer Verbindung von Vorstellungen bestehe. Vielmehr ist zunächst das Ganze der Vorstellungen, welche in dem Satze ausgedrückt werden, in unserem Bewußtsein vorhanden, und es werden die Teile des Vorstellungskomplexes nach einander hervorgehoben (vgl. S. 176). Habe ich den Satz: *der Vogel singt,* so steht zunächst die Vorstellung des singenden Vogels in meinem Bewußtsein, und diese wird zerlegt, deutlicher hervorgehoben dadurch, daß sich nun die beiden Vorstellungen a) des Vogels, b) des Singens nacheinander darbieten.

Wenn also der Satz, soweit sein Vorstellungsinhalt in Betracht kommt, in der Gliederung einer Gesamtvorstellung in ihre Teile besteht, so erkennen wir zugleich, daß die

Digitized by Google

Gliederung von dem Sprechenden bei der ersten Produktion des Satzes nicht etwa mechanisch, sondern mit bewußt wählender Tätigkeit, also in freier Willkür erfolgt: die Gliederung eines Vorstellungsganzen in seine Teile ist ein willkürlicher Akt. Zugleich wird zwischen den Teilen dieser gegliederten Gesamtvorstellung eine Reihe logischer Beziehungen hergestellt; und so können wir sagen: daß der Satz der sprachliche Ausdruck für die willkürliche Gliederung einer Gesamtvorstellung in ihre logisch aufeinander bezogenen Bestandteile sei.

Fragen wir nach den Hauptarten der Sätze, so steuern wir damit auf Unterscheidungen hin, die unmittelbar zur Würdigung stilistischer Eigentümlichkeiten dienen. Neben der einfachen Aussage können die Sätze einerseits einer Ausrufung, einem Wunsch, einer Bitte, einem Befehl Ausdruck verleihen, anderseits einer Frage. Da nun Wunsch, Bitte und Befehl nahe mit einander verwandt sind, und sich alle der Kategorie des Ausrufungssatzes unterordnen, so können wir drei Hauptformen der Sätze von einander sondern: die Aussage-, die Ausrufungs- und die Fragesätze.

Vermutlich die ursprünglichste und einfachste Art dieser Sätze sind die Ausrufungssätze. In ihnen kommt ein einfacher Affekt zum Ausdruck. Dabei lassen sich wiederum zwei Fälle scheiden: entweder nämlich will der Sprechende nur ein Gefühl verkörpern, oder er will außer dem Gefühl auch eine Willensregung: einen Wunsch, eine Bitte, einen Befehl aussprechen. Die ersteren Sätze mögen Gefühlssätze, die letzteren Wunsch- und Befehlssätze genannt werden. Den Gefühlssätzen fehlt nicht selten die Copula oder das Verbum, ohne daß sie darum als unvollständige Sätze zu gelten hätten; so etwa wenn wir sagen: *welch eine schöne Gegend!, welch ein herrlicher Tag!* Wir kommen darauf gleich noch einmal zu sprechen. Nicht selten wird die Nominalform des Verbums, der Infinitiv, in diese Sätze mit hineingezogen; so z. B. in den Schlußversen von Goethes Gedicht „Willkommen und Abschied“:

Und doch, welch Glück geliebt zu werden!
Und lieben, Götter, welch ein Glück!

Digitized by Google

Wir haben schon früher gesehen, daß diese Gefühlssätze für den lyrischen Stil in erster Linie in Betracht kommen (vgl. S. 48). Nicht selten treten auch Satzäquivalente wie *Herrlich! Wunderbar!* u. dgl. an ihre Stelle.

Als zweite Form der Ausrufungssätze erscheinen die Wunsch- und Befehlssätze, die sich, wie jene eben erwähnten, in der Regel durch große Einfachheit auszeichnen. Nicht selten besteht hier der Satz aus einem einzigen Worte, nämlich dem in der Imperativform auftretenden Verbum, z. B. *Geh!* oder *Geht!* Nichtsdestoweniger sind hier vollständige Sätze gegeben: die Form des einfachen Wortes enthält doch zwei Vorstellungen, einerseits die Vorstellung des Gehens, anderseits die der einen Person oder die mehrerer Personen. Häufig treten auch für derartige Wunsch- und Befehlssätze Satzäquivalente auf, wie z. B. *Halt! Zurück! Hierher!* u. dgl. m.

Während bei diesen beiden Arten der Ausrufungssätze der Gefühlsgehalt das Vorherrschende ist, tritt dagegen bei den Aussagesätzen der Vorstellungsinhalt in den Vordergrund. Infolgedessen ist der Aussagesatz in der Regel reicher an Inhalt und vollkommener gegliedert als die Ausrufungssätze. Man kann drei Arten von Aussagesätzen unterscheiden: die der Beschreibung, die der Erklärung und die der Erzählung. In den ersteren wird ein Eigenschaftsbegriff, der grammatisch in der Form des Adjektivums erscheint, mittelst der Copula zu dem Gegenstandsbegriff des Satzes in logische Beziehung gebracht: *der Baum ist grün.* In den Sätzen der zweiten Art, in den erklärenden Sätzen, tritt ein Substantivum in solche logische Beziehung zu dem Gegenstandsbegriff des Satzes: *der Sperling ist ein Vogel.* In der dritten Art, den erzählenden Aussagesätzen, wird zu dem Gegenstandsbegriff ein Geschehen oder ein Zustand in logische Beziehung gebracht: *der Vogel singt, der Pfeil fliegt dahin.* Ob sich aber diese Unterscheidung dreier Arten der Aussage, auf die die Logik sowohl wie die Sprachpsychologie hinzuweisen haben, auch für die Stilistik werden verwenden lassen, erscheint fraglich. Allerdings werden wir sehr oft im Verlauf unserer Untersuchungen das Ruhende von dem Bewegten, die Beschreibung von der Erzählung zu sondern haben; namentlich in der Lehre

Digitized by Google

von den Gattungen der Poesie spielt die Unterscheidung des beschreibenden und erzählenden Elementes eine große Rolle. Aber diese Unterscheidung deckt sich nicht ohne weiteres mit der der beschreibenden und erzählenden Aussagesätze: auch die sogenannten erzählenden Sätze, also die ganz überwiegende Mehrzahl der Aussagesätze, in denen zu dem Gegenstandsbegriff des Satzes der im Verbum verkörperte Begriff des Geschehens in logische Beziehung gebracht wird, drückt nicht selten das Ruhende, das Zuständliche aus. Hier sind wir also nicht in der Lage, die Satzanalyse mit allgemeineren Gedanken der literaturwissenschaftlichen Prinzipienlehre in Verbindung zu setzen, wie wir das in Bezug auf die Scheidung der Frage- und Ausrufungssätze einerseits und der Aussagesätze anderseits zu tun vermögen.

Auch bei der dritten Art der einfachen Sätze, bei den **Fragesätzen**, können wir keine besonderen Arten für die stilistische Untersuchung unterscheiden. Die Sprachpsychologie weist freilich auf den Gegensatz der Zweifels- und der Tatsachenfragen hin (z. B.: *Ist der Stock schon wiedergefunden?* einerseits, und: *Wann ist Friedrich der Große geboren?* anderseits). Aber stilistisch läßt sich diese Scheidung schwerlich verwenden. Wohl aber ist die Häufung der Fragesätze, einerlei ob sie dieser oder jener Art seien, für den Stil immer in hohem Maße bezeichnend. Mit ihnen verbinden sich ausgeprägte Spannungsgefühle, die den subjektiven Charakter der Rede bedeutsam erhöhen; daher denn ja auch seit alter Zeit die sogenannten **rhetorischen** Fragen, die nur zum Schein aufgeworfen werden, immer besondere Beachtung gefunden haben (vgl. S. 209 ff.).

Zu den altüberlieferten und feststehenden Lehren der Grammatik gehört die Behauptung, daß jeder Satz aus Subjekt und Prädikat bestehen müsse. Aber diese Behauptung ist irrig. Die Begriffe Subjekt und Prädikat sind aus der Logik entnommen, welche lehrt, daß jedes Urteil aus Subjekt und Prädikat bestehe. Diese Ansicht wurde dann auf den gewöhnlichen Aussagesatz mit vollem Recht übertragen; doch sie ist nicht für alle Satzarten zutreffend. Die Gefühlssätze sind vielmehr in der Regel oder wenigstens häufig ohne jede Ver-

Digitized by Google

balform und bilden doch, wie wir gesehen haben, regelrechte Sätze. Wendungen wie: *Welch herrlicher Tag!* oder: *Welche Freude!* sind Sätze, die des Verbums entbehren, aber doch regelrechte Sätze, und es ist in ihnen nicht etwa durch eine sogenannte Ellipse die Verbalform ausgefallen. In einem Satze wie: *Welch eine Wendung durch Gottes Führung!* kann man wohl eine Verbalform künstlich einschalten; daß aber der Satz selber hierdurch zu Schaden kommt, liegt klar zutage. Der Gefühlssatz ist also ein reiner Nominalsatz. Aber auch in ihm zeigt sich die Gliederung einer Gesamtvorstellung in ihre Bestandteile, nur daß der mit dem Subjekt in Beziehung gesetzte Begriff nicht ein Prädikat, sondern vielmehr ein Attribut ist. In dem Satz: *Welch eine Wendung durch Gottes Führung!* ist der Ausdruck *durch Gottes Führung* das Attribut zu dem Subjekt *welch eine Wendung;* aber auch wenn wir den Ausdruck *welch eine Wendung* isoliert betrachten, können wir eine solche Zerlegung in das Subjekt und Attribut vornehmen: *Wendung* ist der Subjektsbegriff und *welch eine* das zu ihm in Beziehung gesetzte Attribut. Die dominierende Vorstellung würde dabei *welch eine* sein, auf ihr liegt der Hauptakzent; es soll hervorgehoben werden, daß es eine Wendung von ganz außergewöhnlicher Beschaffenheit ist, über die man erstaunt.

Wir durften an dieser Beobachtung, daß es des Verbums entbehrende reine Nominalsätze gibt, an dieser Stelle nicht vorübergehen, obwohl die bloße Tatsache, daß das Verbum fehlt, stilistisch ganz gleichgiltig ist. Das ist vielmehr nur eine grammatische Eigentümlichkeit. Stilistisch sind diese Sätze vielmehr nur deswegen in hohem Maße interessant, weil sie Gefühlssätze sind; uud davon haben wir hinreichend gesprochen.

* * *

So haben wir erkannt, daß sich die Unterscheidung verschiedener Satzarten, sowie die der unvollständigen Sätze und der Satzäquivalente, die ich hier nach Wundt in großen Zügen rekapituliere und für unsere Zwecke auszudeuten versuche, für die stilistische Untersuchung vortrefflich verwerten läßt.

Digitized by Google

Deswegen vor allem, weil sie neben dem Vorstellungsgehalt der Sätze den Gefühlsgehalt sorgfältig mit berücksichtigt, also den Faktor, der in allem ästhetischen Leben ausschlaggebend ist. Die Frage-, die Gefühls- und die Aufforderungssätze verleihen dem Stil jenes subjektive Gepräge, dessen wir sowohl bei den ästhetischen wie bei den psychologischen Eigenschaften genauer gedenken mußten. Und so setzt sich denn eine Unterscheidung, die uns in dem allgemeinen Teil unserer Betrachtungen gute Dienste leisten konnte, hier auf dem Gebiete der Satzanalyse ungesucht und folgerichtig weiter fort; es greift ein Teil in den anderen hinüber. Leicht ist es das Erkannte praktisch anzuwenden; man hüte sich jedoch vor öden statistischen Aufstellungen, mit denen in der Regel gar nichts genützt wird; sondern man frage vor allem, inwieweit der Autor durch die Wahl der jeweils bestgewählten Satzarten den Inhalt seiner Seele kräftig und zweckmäßig herauszuheben verstanden hat. Das ist mit äußerlichen Statistiken niemals zu erreichen; dazu gehört vielmehr verständnisvolle und gefühlvolle Vertiefung in den jeweils vorliegenden Inhalt.

2. Determinationen und Nebensätze.

Wie der einfache Satz, so eröffnet uns auch der zusammengesetzte Satz einen weiten Ausblick auf eine reiche Fülle sprachlicher Parallelformen. Aber die stilistische Betrachtung nimmt hier eine ganz andere Wendung: erschien uns bisher vor allem die verschiedene Gefühlsbetonung der Sätze beachtenswert, so werden wir im folgenden in erster Linie die Verdichtung der Vorstellungsprozesse in ihren verschiedenen Graden und Stufen abzuschätzen haben. — Denken wir etwa, es solle der Gedanke ausgeführt werden, daß ein Fürst von einem schweren Verbrechen seines eigenen Sohnes erfahre und an ihm dieses Verbrechen durch Verhängung der Todesstrafe sühne, so ließe sich dieser kleine Komplex von Gedanken in dreifacher Weise wiedergeben: 1. der Fürst überzeugte sich von dem Verbrechen seines eigenen Sohnes; er vollzog an ihm die Todesstrafe; 2. der Fürst, der sich von dem Verbrechen seines eigenen Sohnes überzeugt hatte, voll-

Digitized by Google

zog an ihm die Todesstrafe, und 3. der von dem Verbrechen seines eigenen Sohnes überzeugte Fürst vollzog an ihm die Todesstrafe. In dem ersten Falle werden zwei selbständige Sätze zur Verkörperung der kleinen Gedankenreihe eingesetzt, in dem zweiten Falle ein zusammengesetzter Satz, in welchem der Inhalt des einen Satzes der ersten Fassung in die Form eines Relativsatzes gekleidet ist, und in dem dritten Falle ein einfacher Satz, in welchem der Inhalt des Relativsatzes der zweiten Fassung durch eine sogenannte nähere Satzbestimmung, durch eine Determination wiedergegeben wird. Wenn nun auch der Gedankeninhalt der drei Fassungen der gleiche ist, so liegt es doch auf der Hand, daß ihr stilistischer Wert wesentlich voneinander abweicht; und damit werden wir auf Tatsachen aufmerksam gemacht, die eine etwas genauere Berücksichtigung verdienen.

Sehr oft finden wir innerhalb der durch einen Satz vertretenen Gesamtvorstellung gewisse Wortverbindungen, von denen die eine der andern eine nähere Bestimmung hinzufügt, die eine die andere determiniert. Diese durch enge logische Beziehungen verknüpften Gebilde heißen Determinationen[1]). Die Determinationen gewinnen für den Zusammenhang unseres Denkens die Bedeutung eines einheitlichen, nur verwickelteren Begriffes. In der Regel gehören der determinierte und der determinierende Begriff verschiedenen Kategorien an, wie z. B. in den Wortverbindungen *guter Mensch* oder *Wein trinken*. Nur ein Eigenschaftsbegriff kann auch zur näheren Bestimmung eines anderen Eigenschaftsbegriffs dienen, wie z. B. *rot-gelb*, er kann sogar zu einer bloßen Beziehungsform herabsinken, wie unsere Steigerungswörter *mehr* und *sehr*.

Die Determination heißt innere Determination, wenn sich die Beziehung durch boße Zusammenfügung zweier Begriffe von selbst ergibt, wie z. B. *das Buch* und *lesen, schön* und *singen*; sie heißt äußere, wenn sie durch eine besondere Beziehungsform oder ein besonderes Beziehungswort hergestellt werden muß.

Zwei Formen der inneren Determination sind zu unterscheiden: die attributive und die objektive. Die erstere liegt dann vor, wenn ein Gegenstandsbegriff oder ein Begriff des

[1]) Vgl. Wundt, Logik, Bd. 1, S. 147 ff. (2. Aufl., Stuttgart 1893).

Digitized by Google

Geschehens oder Zustands durch einen Eigenschaftsbegriff näher bestimmt wird. Dieser erscheint in der grammatischen Form des Adjektivs beim Substantivum, des Adverbiums beim Verbum: *der gute Mann; gut handeln.* Aber auch der Genitiv eines Substantivs kann die Bedeutung eines Attributs annehmen: *das Schloß des Königs* bedeutet nahezu dasselbe wie *das königliche Schloß.* Aber nicht immer ist solche Gleichsetzung des adjektivischen und substantivischen Attributs möglich, da sich mit beiden Ausdrucksformen verschiedene Nebengedanken verbinden: *das Erbteil der Mutter* läßt sich wohl übertragen in die Form: *das mütterliche Erbteil*, aber nicht der *Apfel des Bruders* in: *der brüderliche Apfel.* Der Genitiv drückt eine mehr äußerliche Eigenschaft aus, das Adjektivum eine wesentliche: *der Wagen des Fürsten* ist der Wagen, in dem der Fürst gerade fährt, *der fürstliche Wagen* ist sein eigener. Wir sprechen von dem *Schillerschen Gedicht* „Der Spaziergang", wenn wir die charakteristisch Schillerschen Eigenschaften dieses Gedichtes hervorheben, dagegen nennen wir den „Spaziergang" ein Gedicht Schillers, wenn wir daran die mehr äußerliche Eigenschaft betonen, daß es Schiller zum Verfasser hat.

Die objektive Determination liegt dort vor, wo ein Begriff des Geschehens durch einen Gegenstandsbegriff genauer bestimmt wird; z. B. *das Buch betrachten.* Das Objekt bezeichnet den Gegenstand, auf welchen sich die Tätigkeit des Verbums bezieht; eine solche Verbindung zweier Begriffe ist verhältnismäßig locker; der Begriff des Geschehens wird in seinem Wesen nicht berührt, wenn das Objekt wegfällt.

Die äußere Determination der Begriffe liegt dann vor wenn die Beziehung durch ein äußeres Zeichen, das niemals fehlen darf, kenntlich gemacht wird. In der Regel geschieht dies jetzt durch Präpositionen; in älteren flexionsreicheren Sprachperioden genügten die Kasusendungen, und zwar dienten hierzu der Ablativ, Lokativ, Dativ und Instrumentalis.

Der äußeren Determination liegt stets eine räumliche, zeitliche oder logische Beziehung zugrunde; der determinierende Begriff ist mit dem determinierten im Raum, in der Zeit oder durch eine Bedingung verbunden. Dabei bedienen wir uns

Digitized by Google

vielfach derselben Präpositionen zur Bezeichnung der verschiedenen Arten der Determination; so werden etwa *in, mit, zu, aus* und andere in allen drei Kategorien verwendet. Und diese Übereinstimmung in den Ausdrücken für die räumlichen, zeitlichen und logischen Beziehungen deutet auf eine engere Verbindung dieser drei Gruppen untereinander hin. Wie die zeitlichen Beziehungen gern unter dem Bilde räumlicher Beziehungen vorgestellt werden (die Vergangenheit gilt als das räumlich Zurückliegende, die Gegenwart als das Hier, die Zukunft als das Vorwärtsliegende), sind auch die logischen Beziehungen an die räumlichen gebunden. Dagegen lassen sich die letzteren leicht selbständig und ohne Verbindung mit den zeitlichen und logischen vorstellen.

Alle diese Beziehungsformen weisen auf ein Prinzip der Zweigliederung hin, das den apperzeptiven Gedankenverlauf beherrscht; es sind immer zwei Begriffe, die miteinander verbunden werden. Dieser Tatsache entsprechend, lassen sich auch alle Determinationen auf die einfachste zweigliedrige Beziehungsform, die prädikative, also die Beziehung von Subjekt und Prädikat, zurückführen, sobald man sie nur gewissen formalen Änderungen unterwirft. Und ebenso wie sich die Determinationen in einfache Sätze umformen lassen, so können sie auch durch Nebensätze wiedergegeben werden. Die verschiedene Einkleidung einer Vorstellung in diese oder jene Form bewirkt aber sehr erhebliche stilistische Unterschiede.

Die zusammengesetzen Sätze können auf zwiefache Weise entstehen: entweder dadurch, daß zwei einfache Sätze nebeneinander gestellt und durch eine Konjunktion zu einer Einheit verbunden werden: dies ist die sogenannte konjunktive Parataxe; oder dadurch, daß der eine Satz dem anderen untergeordnet wird; dies ist die Hypotaxe. Dieser Vorgang der Unterordnung kann sich aber in ein und demselben Satze mehrmals wiederholen, auch kann von einem untergeordneten Satzteil ein zweiter abhängig gemacht werden, ja es kommen noch weitergehende Einschachtelungen vor.

Die konjunktive Parataxe wird durch verschiedenartige Partikeln, die dem zweiten Satzbestandteil vorangehen, bezeichnet: entweder wird (dies ist verhältnismäßig selten) die

Digitized by Google

räumliche Verbindung angedeutet, so etwa durch die Konjunktionen *dort, da* u. dgl.; oder (dies ist der häufigste Fall) es wird die zeitliche Zusammengehörigkeit ausgedrückt: dazu dient in erster Linie die häufigste Partikel *und*, ferner *zugleich* u. a.; oder endlich, es werden die logischen Beziehungen wiedergegeben, die nun wieder verschiedener Art sein können; für den Grund bedient man sich der Partikeln *denn, folglich, also, so* u. a., für die Folge der Partikeln, *folglich, daher, mithin* u. a.; für den Gegensatz der Partiken *doch, aber, dennoch, allein, hingegen, sondern* u. a.; und endlich für die Einschränkung der Partikeln *gleichwohl, übrigens* u. a.

Die Vorliebe eines Schriftstellers oder Dichters für die eine oder andere Art der konjunktiven Parataxe ist stilistisch bereits sehr bemerkenswert: die räumlichen und zeitlichen Konjunktionen sind weniger abstrakt als die logischen, und unter diesen ist wieder ein Unterschied zu machen zwischen den adversativen (*aber, doch, allein* usw.) und denen die den Grund, die Folge oder die Einschränkung bezeichnen; diese letzteren sind die abstraktesten von allen und sind daher in der Poesie wenig am Platze.

Aus den parataktischen Verbindungen sind die hypotaktischen hervorgegangen; sie sind ein Erzeugnis unseres Geistes, das sich erst in Zeiten einer verhältnismäßig verwickelten und verdichteten Vorstellungstätigkeit herausgebildet hat. Sie treten in zwiefacher Gestalt hervor. Entweder nämlich kann sich ein zweiter Satz an einen einzelnen Begriff anlehnen, sei es das Subjekt oder das Objekt oder das Prädikatsnomen: dies ist die Hypotaxe des Relativsatzes oder die relative Hypotaxe. Sie ist entstanden aus dem Demonstrativum. Aus den zwei Sätzen: *Der Vater traf den Anwalt, der hat ihm gute Ratschläge gegeben* entwickelt sich der relative zusammengesetzte Satz: *Der Vater traf den Anwalt, der ihm gute Ratschläge gegeben hat.* Aus dem Demonstrativsatz geht der Relativsatz hervor. Die zweite Art der hypotaktischen Sätze sind diejenigen, die sich auf den ganzen Inhalt des ersten Satzes beziehen; sie werden durch Konjunktionen eingeleitet und bilden ein unmittelbares Gegenstück zu den erwähnten Sätzen der konjunktiven Parataxe; wir nennen sie die konjunktiven

Digitized by Google

Nebensätze. Ohne Frage sind die Relativ-Nebensätze enger in das Satzganze eingeordnet, als die konjunktiven Nebensätze. Jene erscheinen als eingegliedert, diese, die konjunktiven Nebensätze, als bloß angegliedert. Es ist dies eine Erscheinung, die sich auch dadurch kundgibt, daß die Relativsätze häufig die Stelle eines Attributs vertreten, dagegen lassen sich die konjunktivischen Nebensätze, wenn man sie aus ihrer Verbindung herauslöst, immer nur als selbständige Sätze wiedergeben.

Durch diese Entstehung zusammengesetzter Sätze erfährt unser Denken eine sehr wertvolle Abkürzung; in dieser Beziehung ist es ein Prozess, der sich der Herausbildung abstrakter Begriffe in Parallele setzen läßt. Statt in einfachen Gesamtvorstellungen, die in einem einfachen Satze enthalten sind, lernt der vorgeschrittene Kulturmensch in komplexen Gesamtvorstellungen, wie sie die zusammengesetzten Sätze repräsentieren, denken. Hierdurch tritt eine Erleichterung und Vereinfachung des Denkens ein, ohne die wir uns die gewaltigen Fortschritte des geistigen Lebens nicht vorstellen können.

Die logischen Beziehungen zwischen abhängigen Nebensätzen und Hauptsatz oder zwischen Nebensätzen zueinander sind überall dieselben wie die zwischen den Begriffen einer Determination, nur daß bei jenen die Über- und Unterordnungen zahlreicher zu sein pflegen als bei diesen. Dieser Tatsache entsprechend, erscheinen in den abhängigen Nebensätzen auch dieselben Begriffsverhältnisse wieder, die wir bereits bei den Determinationen (und auch bei der konjunktiven Parataxe) kennen gelernt haben. Auch die Urteile, die in den konjunktivischen Nebensätzen zum Ausdruck kommen, zerfallen in drei Gruppen: 1. in die der Raumbeziehung, eingeleitet durch die Konjunktionen *woher, wo, wohin* und *wobei*; 2. in die der Zeitbeziehung, eingeleitet durch die Konjunktionen *seitdem, nachdem, als, bis, während*; und 3. in die der logischen Abhängigkeit und Bedingung. Bei diesen sind weiterhin der Grund (*weil, wenn*), die Einschränkung (*obgleich, wenngleich*), die Beschaffenheit (*wie — so*), der Zweck (*wozu*) und das Hilfsmittel (*womit, wodurch*) zu unterscheiden. Auch hier

Digitized by Google

zeigt sich wie bei den der Parataxe dienenden Konjunktionen, daß die logischen abstrakter sind als die räumlichen und die zeitlichen. Damit ist zugleich auch wieder auf ihren stilistischen Wert hingewiesen, und es liegt auf der Hand, daß die Satzanalyse, sobald sie feinere Unterscheidungen ausführen will, auf diese verschiedenen Mittel der konjunktiven Hypotaxe sorgfältig aufmerksam machen muß.

Weit mehr in die Augen fallend sind natürlich die Unterschiede der reinen Parataxe, der konjunktiven Parataxe und der Hypotaxe, und das Überwiegen der einen oder anderen Ausdrucksweise gibt der Rede ein sehr charakteristisches Gepräge.

So ist es für den Stil des im verwickelten Denken noch ungeschulten Geistes, z. B. für den Stil der Kinder, aber auch für den Stil der primitiven Poesie, bezeichnend, dass er die reine Nebeneinanderstellung einfacher Hauptsätze bevorzugt. Indessen auch die einzelnen Sprachen weichen in dieser Hinsicht erheblich von einander ab: die Engländer lieben z. B. die einfache Parataxe weit mehr als die Deutschen; wenn sich ein Engländer, der sich von seinen Sprachgewohnheiten noch nicht hinreichend emanzipiert hat, mündlich in deutscher Sprache ausdrückt, haben wir oft den Eindruck, ein Kind reden zu hören; aber noch viel mehr tritt diese Eigentümlichkeit in dem von den Engländern geschriebenen Deutsch hervor: denn in der Schriftsprache vermeiden wir selber die reine Parataxe weit mehr als in der gesprochenen Sprache. Im Deutschen ist offenbar die konjunktive Parataxe stilistisch am gefälligsten: wir lieben es, daß die Verbindungen von einem Teile der Rede zu dem andern bequem zu überschauen sind, und wenn wir uns auch der Hypotaxe natürlich oft genug bedienen, so erscheint es uns doch nicht wünschenswert, daß sie so sehr die Herrschaft an sich reiße wie z. B. in den Ciceronianischen Perioden der lateinischen Sprache. Immerhin hat die jahrhundertelange Gewöhnung an die lateinische Sprache einen starken Einfluß auf unsern Stil ausgeübt; insbesondere zeigt die Prosa des 17. Jahrhunderts deutliche Spuren hiervon, und bis ins 19. Jahrhundert hinein unterscheiden sich die Werke der Erzählungskunst wesentlich von der gesprochenen

Digitized by Google

Sprache durch ihre gedehnten Sätze. Gewiß hängt solcher Satzbau mit dem Wesen des erzählenden Elementes innerlich zusammen: in den langen Perioden spiegelt sich die sogenannte epische Ruhe. Aber man kann darin doch auch zu weit gehen, und man ist darin zu weit gegangen; das nervösere 19. Jahrhundert hat in dieser Hinsicht allmählich eine Wandelung angebahnt, die man nicht zu beklagen braucht.

Da die Nebensätze logisch den Determinationen gleichstehen, so können sie in der Regel auch grammatisch durch diese ersetzt werden. Für die objektive Determination *ich kenne seine Mutter nicht* kann man einsetzen: *ich kenne nicht, die ihn geboren hat*; für: *ich gebe das Buch seinem Eigentümer* den Nebensatz: *wem es gehört*. Für die attributive Determination: *das heute wieder so schöne Wetter* den Nebensatz: *das Wetter, das heute wieder so schön ist*. Und vollends leicht ist es, die äußeren Determinationen durch Nebensätze wiederzugeben: *der Mann mit dem Hunde, der Vogel auf dem Baum, der Brunnen vor dem Tore, der mit Verlusten besiegte Feind, der wegen Diebstahls bestrafte Verbrecher, der zum Schmuck aufgehängte Kranz* usw. Es liegt in allen diesen Fällen nahe, wie die Determination ersetzt werden könnte. Und da wir weiterhin gesehen haben, daß die Beziehung des determinierenden zum determinierten Begriff logisch übereinstimmt mit der des Subjekts zum Prädikat, so ist es zu verstehen, daß auch der Subjektsbegriff oft in einem Nebensatz seinen Stellvertreter findet. Statt *dein Mut macht dich beliebt* kann man auch einsetzen: *daß du so mutig bist, macht dich beliebt* u. dgl. m. Auf diese Weise kann man drei Hauptformen der konjunktivischen Nebensätze unterscheiden: 1. subjektivische Nebensätze, 2. Nebensätze als Stellvertreter der inneren Begriffsdetermination, 3. Nebensätze als Stellvertreter der äußeren Begriffsdetermination. Hierbei zerfällt die zweite Art wiederum in objektive und attributive Nebensätze, die dritte in solche der lokalen, zeitlichen und logischen Determination.

Wir wissen aber, daß die Nebensätze nicht nur oft durch Determinationen ausgedrückt werden können, wodurch eine Verdichtung des Ausdrucks eintritt, sondern daß sie sich auch regelmäßig in Hauptsätze verwandeln lassen, wodurch um-

Digitized by Google

gekehrt eine Erweiterung und Auflösung des Gedankengebildes erfolgt. Wenn diese drei verschiedenen Darstellungsmittel der Determination, Nebensätze und Hauptsätze auch nach ihrer logischen Bedeutung Gleichwertiges schaffen, so ist doch neben ihrem grammatischen Bau vor allem ihr stilistischer Charakter ganz verschieden.

Es liegt zutage, daß sowohl das Subjekt wie namentlich die Determinationen größeren Nachdruck erlangen, wenn sie durch die Form des Nebensatzes ausgedrückt werden, und hieraus folgt die stilistische Regel, daß diese Form dort anzuwenden ist, wo es sich darum handelt, das schwerere Gewicht eines Gedankens auch äußerlich hervorzuheben. Umgekehrt dürfen Begriffe, die keine besonders starke Betonung vertragen, nicht durch Nebensätze hervorgehoben werden; nur in der unbeholfenen Ausdrucksweise ungebildeter Leute begegnet man Subjekts-Nebensätzen wie: *was sein Bruder ist* für: *sein Bruder* od. dgl. Aber es gibt doch viele Fälle, wo sie willkommen sind. Unter unseren namhaften Schriftstellern hat sich Gustav Freytag ihrer wohl am häufigsten bedient; man findet sie bei ihm fast auf jeder dritten Seite; z. B. „Was die Landstände an Kriegssteuern bewilligten, was die Wohlhabenden in sogenannten freiwilligen Gaben leisten mußten, reichte nirgends aus“ (Werke, Bd. 20, S. 15); „Dann scheint wieder lebendig und mächtig, was lange abgelebt und vergessen war“ (das., S. 71) usw. Es ist leicht, diese Subjekts-Nebensätze durch Substantiva und substantivierte Adjektiva oder Partizipia zu ersetzen, aber deren stilistischer Ausdruckswert wäre nicht derselbe: die Nebensätze schildern die Geschehnisse und Zustände konkreter und nachdrücklicher als die Substantiva, die an ihre Stellen treten. Ist solche konkrete Vergegenwärtigung der Geschehnisse am Platze wie hier bei Freytag, so bildet auch der Nebensatz die bessere Ausdrucksform, und umgekehrt: wo sie nicht am Platze ist, verschlechtert sie den Stil.

Doch bei alledem gilt es einschränkend zu bemerken, daß die Sprache für viele Nebensätze die Form der Determination überhaupt nicht mehr zuläßt. Setzen wir etwa für: *die Stadt, wo er wohnt* ein: *die von ihm bewohnte Stadt*, so ist der Ausdruck schon sehr anfechtbar, denn des Partizipiums

Digitized by Google

bewohnt bedienen wir uns, wenn wir sagen wollen, daß ein Raum oder eine Anzahl von Räumen von einem Menschen als Wohnung in Anspruch genommen sei; das Wort kann also, wenn von einem Einzelnen die Rede ist, wohl in bezug auf ein Haus, nicht aber in bezug auf eine Stadt angewandt werden; fassen wir nun gar eine Wendung wie: *die Stadt, woher er kommt* ins Auge, so läßt sich der Nebensatz mit den gangbaren Mitteln unserer Sprache überhaupt nicht durch eine Determination ersetzen. Der Geltungsbereich beider Ausdrucksformen ist also nicht ganz der gleiche, wenn auch beide die gleichen logischen Beziehungen zum Inhalt haben. Immerhin ist sehr oft die Überführung von der einen in die andere Form möglich.

Die zweite stilistische Forderung, die den Gebrauch beider Ausdrucksmittel regelt, ist die: daß keines von beiden zu sehr gehäuft werden darf. Die mhd. Syntax erlaubte noch nicht, daß ein Nebensatz in den andern eingeschachtelt wurde[1]); wir sind in dieser Beziehung nachsichtiger, unsere Sprache ist verwickelter und ausdrucksvoller geworden, wir erachten es jedoch auch als stilistischen Fehler, wenn gewisse Grenzen überschritten werden. Diese Grenzen werden je nach der Gattung der Rede verschieden gezogen, für die Prosa weiter, für die Poesie enger; natürlich macht es viel aus, ob die Nebensätze kurz oder mit Determinationen bepackt sind. Eine objektive Regel über das Maß des Zulässigen wird sich nicht geben lassen, vielmehr wird hier, wie in allen ästhetischen Dingen, die letzte Entscheidung dem Gefühl, dem Sprach- und Stilgefühl, überlassen bleiben müssen.

Wie mit den Nebensätzen geht es aber auch mit den Determinationen: folgen ihrer zu viele auf einander, so fühlen wir das als einen stilistischen Mangel. Namentlich die Häufung der attributiven Bestimmungen der Substantiva durch Adjektiva, Partizipia und durch Substantiva im Genitiv wirkt abstoßend, um so mehr, wenn auch der Genitiv noch durch Attribute und äußere Determinationen erweitert ist; z. B.: „die

---

[1]) Vgl. Hermann Wunderlich, Der deutsche Satzbau, Bd. 1, S. 408 (2. Aufl., Stuttgart 1901).

Digitized by Google

lang erwartete, von allen Anwesenden mit Rührung betrachtete und ihnen für immer unvergessliche Begegnung des blinden, edelmütigen Königs mit seiner seit kurzem verwitweten Tochter, der Fürstin Marie, auf der hier einmündenden Straße nach St. Cloud" usw. Dergleichen ist geradeso widerwärtig wie die Schachtelung von Nebensätzen. Besonders qualvoll waren solche Häufungen der Determinationen in dem Stil des seligen Düntzer.

Aber auch einfache Attribute und andere Determinationen können anfechtbar sein, wenn nämlich ihr inhaltliches Gewicht zu schwer ist, als daß sie in dieser Form verstanden werden könnten. Nicht selten lieben es kenntnisreiche Männer durch ein Beiwort anzudeuten, daß sie über einen Tatbestand noch mehr zu sagen wissen, als sie im Augenblick zu sagen brauchen: sie retten diese entbehrlichen Bestandteile ihrer Gedanken in eine adjektivische oder sonstige Anspielung hinüber und mögen dem Eingeweihten durch solche reizvolle Kürze wohl gefallen. Schließlich kann aber solche Ausdrucksweise derart zur Gewohnheit werden, daß auch wichtigen Hauptgedanken diese Form nebensächlicher Satzbestandteile verliehen wird. Der Uneingeweihte wird solchen Stil stets mit Befremden aufnehmen, und er hat Recht, wofern die Sprache nicht dazu da ist, die Gedanken zu verhüllen.

Kurz, auch hier bei der Satzanalyse eröffnet sich uns ein weiter Ausblick auf eine reichliche Fülle sprachlicher Parallelformen; die stilistische Untersuchung kann und muß hier nachdrucksvoll einsetzen. Der geschmackvolle Satzbau verrät sich darin, daß zwischen Determinationen, Nebensätzen und Hauptsätzen das richtige Verhältnis obwaltet, daß keins von ihnen zu stark belastet und daß eine gefällige Abwechselung hergestellt wird, die alle häßlichen Wiederholungen derselben Ausdrucksmittel verbannt.

3. Wortstellung.

Im allgemeinen kann man eine freie und eine gebundene Wortstellung unterscheiden, und zwar bevorzugen die Kultursprachen meistens die freie Stellung, während die auf einer primitiven Stufe verharrenden Sprachen durch eine gebundene

Digitized by Google

Stellung charakterisiert sind. Ursprünglich sind wohl logische Gesichtspunkte für die Wortstellung maßgebend gewesen: dasjenige Satzglied wurde an den Anfang gestellt, welches im Bewußtsein des Sprechenden am stärksten betont wurde; aber allmählich sind durch lange fortgesetzte Wiederholung gewisse Wortstellungen festgeworden, so daß sie als unverbrüchliche Regeln galten. — Im unabhängigen deutschen Aussagesatze ist bekanntlich die Voranstellung des Subjektes jetzt das Gewöhnliche; im Wunsch- und Befehlssatze steht das am meisten betonte Verbum voran, während im Fragesatze derjenige Bestandteil an erste Stelle gesetzt wird, auf dem der stärkste Ton liegt; z. B.: *Bist du's?* (Verbum), *Wer sagt das?* (Pronomen), *Wo ist er?* (Fragepartikel), *Den Rock willst du haben?* (Objekt), *Du willst den Rock haben?* (Subjekt). Hier bei den Fragesätzen hat sich also die freie Wortstellung noch ganz und gar behauptet.

Dem gegenüber hat sich für die einfachen Aussagesätze jetzt die Regel ausgebildet, daß das Verbum finitum die zweite Stelle einnehmen muß. Den übrigen Bestandteilen des einfachen Satzes ist dagegen noch eine ziemlich freie Stellung gesichert. In anderen Sprachen muß das Objekt immer hinter dem Subjekt stehen: im Deutschen, wo es durch die Flexionsendung des Artikels oft noch deutlich gekennzeichnet ist, darf es auch voran gehen; ebenso können die zu den Hauptbegriffen des Satzes hinzutretenden Determinationen ihren Platz wechseln, ohne daß dies irgendwie als Störung empfunden würde. Immerhin haben auch das Subjekt, Objekt und die Determinationen im normalen Aussagesatz ihre bevorzugte Stellung. In der Regel wird das Subjekt an die erste Stelle gesetzt, dann folgt das Verbum finitum, dann das Objekt, dann die Determinationen und endlich das sog. Verbum infinitum oder auch bei zusammengesetzten Verben der Kompositionsfaktor. Also: *Der Sohn hat den eigenen Vater mit dem Beil erschlagen.* Wenn mehrere Determinationen in dem Satze enthalten sind, so nehmen sie das Objekt gern in ihre Mitte: *Der Sohn hat in der Hitze den eigenen Vater mit dem Beil erschlagen.* Aber diese minder festen Bestandteile des Satzes, also alle außer dem Verbum, können zu stilistischen Zwecken leicht auch aus

Digitized by Google

ihrer natürlichsten Stellung herausgerissen werden. Vor allem dadurch, daß diese Redeteile an den Anfang des Satzes, vor das Verbum gestellt werden, erfahren sie eine Verstärkung. So läßt sich jener Satz auch in folgende Formen kleiden: *Den eigenen Vater hat der Sohn mit dem Beile erschlagen;* oder: *Mit dem Beil hat der Sohn den eignen Vater erschlagen;* oder: *Erschlagen hat der Sohn den eigenen Vater mit dem Beil.* Die veränderte Wortfolge hat eine ganz andere Gefühlsbetonung der Begriffe zur Folge. — Aber nicht nur die Voranstellung, sondern auch die Nachstellung kann eine solche Wirkung hervorrufen. Wenn wir z. B. sagen: *Er hat sich an dem Leben des eigenen Vaters vergriffen, in wahnsinniger Verblendung,* so wirkt das anders, als wenn wir sagen: *Er hat sich in wahnsinniger Verblendung an dem Leben des eigenen Vaters vergriffen.* Durch die Loslösung aus dem Zusammenhange, in dem die nähere Bestimmung *in wahnsinniger Verblendung* eigentlich erscheinen sollte, gewinnt sie an Nachdruck. Es ist das eine Stileigentümlichkeit, die wir in neuerer Zeit nicht selten beobachten können. Nachdem namentlich Herman Grimm durch Künsteleien der Wortstellung allerlei seltsame Wirkungen zu erzielen sich bemüht hatte, sind ihm viele in dieser Hinsicht gefolgt. Der Haupttrick besteht aber darin, daß man die Determinationen nachklappen läßt. In der mündlichen Rede kommt dergleichen nicht ganz selten vor: der Redende besinnt sich gleichsam während des Sprechens noch auf dies und jenes, und trägt es nach. Daher kann man nichts dagegen einwenden, wenn Ibsen in seinem so viele Eigentümlichkeiten der Umgangssprache festhaltenden Dialoge auch diese pointierte Nachstellung der Determinationen oft verwertet. Er macht es aber sehr geschickt, so daß man's kaum bemerkt, während andere gerade bei dieser Gelegenheit gar zu leicht in Manier geraten.

Es ist nun interessant zu sehen, daß sich im Deutschen Reste einer anderen Wortstellung, wonach im Aussagesatz das Verbum an erste Stelle trat, erhalten haben[1]). Namentlich

[1]) Vgl. W. Braune, Zur Lehre von der deutschen Wortstellung. In den „Forschungen zur deutschen Philologie", Festgabe für Rudolf Hildebrand, S. 34—51 (Leipzig 1894).

Digitized by Google

die volkstümliche Rede rückt noch jetzt in Aussagesätzen gelegentlich das Verbum an die erste Stelle; z. B. *Kam gestern der Schulze bei mir vorbei und sagte* usw. Besonders häufig hat sich aber dieser Gebrauch in der Poesie erhalten; so z. B. im Volksliede, und so auch bei Goethe im „Heidenröslein“:

Sah ein Knab' ein Röslein stehn,
Röslein auf der Heiden,
War so jung und morgenschön,
Lief er schnell es nah zu sehn,
Sah's mit vielen Freuden.

Nur Unwissenheit kann behaupten, es sei hier ein *es* und *er* ausgefallen; das Richtige ist vielmehr, von einer älteren Form der Wortstellung (die dem erzählenden Urteil am besten entspricht) zu reden. Ähnlich auch bei Rudolf Baumbach:

Tauscht der Bursch' sein Ränzel ein
Gegen einen Krug voll Wein,
Thät zum Gehn sich wenden
. . . . . .
Spricht zu ihm das schöne Weib . . .

oder in einem Volksliede, das Brahms komponiert hat („Ewige Liebe“):

Spricht das Mägdelein, Mägdelein spricht,

eine Wendung, in der sich eine auffallende Variation der Wortstellung zeigt: erst Voranstellung des Verbums, dann Voranstellung des Subjekts. Interessant ist auch zu sehen, wie Theodor Storm in seiner um das Jahr 1700 spielenden Erzählung „Renate“ die Voranstellung des Verbums bevorzugt: der archaisierende Stil des Werkes wird hierdurch wesentlich mit begründet.

Bemerkenswert ist noch die Erscheinung, daß, wenn in einem zusammengesetzten Satze der Nebensatz vorangeht, der Hauptsatz das Verbum an erster Stelle fordert; z. B.: *Wenn er dies getan hat, muß er dafür büßen.* Hier zeigt sich offenbar, daß der zusammengesetzte Satz als ein Ganzes aufgefaßt werden muß, dessen ersten einheitlichen Bestandteil der Nebensatz bildet; folgt nun im Hauptsatz unmittelbar das Verbum, so tritt es in dem Gefüge des ganzen Satzes an zweite Stelle.

Digitized by Google

Es bestätigt also die herrschende Regel des gewöhnlichen Aussagesatzes. Daß dabei dem Verbum des nachfolgenden Hauptsatzes gelegentlich ein *so* oder *dann* vorausgeht, ist gleichgültig, da ein solches Bindewort nur proklitische Bedeutung hat. — Auch das verdient Beachtung, daß das Verbum im vorangesetzten, abhängigen Satze dann die erste Stelle einnimmt, wenn dieser nicht durch eine Konjunktion eingeleitet; z. B. *Tut er dies, so muß er dafür büßen.* Oft erscheinen die sogenannten Bedingungssätze in dieser Form. Die Entstehung der Hypotaxe aus der Parataxe liegt hier deutlich zutage: denn eigentlich besteht ein solcher Satz aus zwei selbständigen Sätzen, deren erster von dem zweiten abhängig gedacht wird. Dabei ist es möglich, den ersten Satz als einen ursprünglichen Fragesatz aufzufassen: *Tut er dies?* Antwort: *So muß er dafür büßen.*

Wie erklärt sich nun die Tatsache, daß im abhängigen Satze das Verbum finitum an das Ende tritt, wenn der Satz durch eine Konjunktion eingeleitet ist? Ist doch diese Wortstellung in anderen modernen Sprachen, z. B. im Französischen und Englischen, ganz unbekannt. Der Engländer stellt das Verbum im Nebensatz an dieselbe Stelle wie im Hauptsatz, er sagt: *He is ill,* oder: *Because he is ill,* oder: *If he is ill,* und nicht: *If he ill is.* Der Franzose sagt: *Les méchants sont punis,* aber auch: *Il faut que les méchants soient punis;* er wahrt die Wortstellung. Die auffallende Erscheinung, daß im deutschen Nebensatze die Konjunktion und das Verbum finitum so weit wie möglich auseinander gerückt werden, ist mit der anderen Erscheinung, daß auch im Hauptsatz die Bestandteile des komplexen Prädikats möglichst weit voneinander getrennt werden, in nächste Beziehung zu bringen: der Begriff, der durch die Konjunktion ausgedrückt wird, bezieht sich natürlich vor allem auf das Verbum; es soll die Tätigkeit als eine räumlich, zeitlich oder logisch bedingte erscheinen; folglich sind Konjunktion und Verbum diejenigen Bestandteile des Nebensatzes, die am engsten zusammengehören. Nun liebt es die deutsche Sprache überhaupt, die Tatsache, daß der Satz ein Ganzes ist und aus einer Gesamtvorstellung hervorgeht, dadurch zum Ausdruck zu bringen, daß die eng zu einander gehörigen Bestandteile des Satzes auseinander gerissen und

Digitized by Google

die weniger eng verbundenen Teile zwischen sie gestellt werden; so wird ein Reif geschaffen, der das Satzganze zusammenhält. Genau dieselbe Erscheinung, welche bei der Zerlegung des Prädikats im Hauptsatz wirkt, macht sich auch hier bei der weiten Trennung der Konjunktion vom Verbum im Nebensatze geltend. Auf diese Weise wird die Stellung des Verbums am Ende des Nebensatzes einfach erklärt, während sonst ein zulänglicher logischer oder psychologischer Grund nicht zu finden wäre.

Das Gesagte zeigt auch deutlich, wie sprachwidrig es ist, in gewöhnlichen Hauptsätzen das Verbum an das Ende zu setzen, denn der Grund, der das in Nebensätzen fordert, liegt hier nicht vor. Die volkstümliche Rede kennt daher diese Wortstellung auch nicht. Sie existiert nur in der gebundenen Rede, nur dem Zwang von Reim und Rhythmus verdankt sie ihr Dasein; und da sie lange Zeit sehr verbreitet war, begegnet sie uns auch bei den besten Dichtern, wie z. B. bei Schiller. Goethe hat sie nur ganz selten angewendet, wohl nur in den Gedichten, in denen er die Manier des Hans Sachs nachahmt. Bei den mittelhochdeutschen Volksepikern ist sie häufig, ebenso bei Wolfram von Eschenbach; bei Hartmann von Aue selten, nur ganz vereinzelt bei Gottfried von Straßburg, Hans Sachs häuft diese Unform in Menge; Opitz bekämpft sie mit Recht; Schiller gestattet sie sich allein im „Taucher“ 13 Mal; und wie häßlich klingt es im „Handschuh“:

Und hinein mit bedächtigem Schritt
Ein Löwe tritt

u. dgl. m. (vgl. Braune, S. 43—45).

Gegenüber diesen Regeln über die Stellung des Verbums im Satze treten alle anderen Bestimmungen der deutschen Wortfolge an Bedeutung zurück. Sie werden uns erst dann bewußt, wenn die Dichter dem Rhythmus und Reim zu Liebe kühne Abweichungen von ihnen wagen. So erscheint es als selbstverständlich, daß ein zu einem Substantivum hinzutretendes Attribut, das selbst ein Substantivum im Genitiv ist, wenn es dem Wort, an das es sich anlehnt, folgt, unmittelbar hinter dieses zu stehen kommt; z. B.: *Er ließ ihn*

Digitized by Google

die Briefe des Vaters sehen, und nicht etwa: *Er ließ ihn die Briefe sehen des Vaters.* Aber die poetische Rede erlaubt sich gern Abweichungen dieser Art. So z. B. schreibt Goethe in den „Römischen Elegien“ (V. 436 ff.):

es sei, über dem Busen zu ruhen
Dieses herrlichen Weibes, ein schöner Gedanke.

oder in „Hermann und Dorothea“ [1]):

. . . . und auf das Mäuerchen setzten
Beide sich nieder des Quells . . . .
Und es hörte die Frage, die freundliche, gern in dem Schatten
Hermann des herrlichen Baums . . . .
Grundgesetze lösen sich auf der festesten Staaten . . . .

oder Kleist im „Amphitryon“ V. 34—36:

und den Bericht bist du ihr dann,
Vollständig und mit Rednerkunst gesetzt,
Des Treffens schuldig . . . .

Geht der Genitiv voraus, so verlangt die prosaische Sprache das Subjekt ohne Artikel; z. B. *des Vaters Haus;* auch hiervon erlaubt sich die poetische Sprache abzuweichen, z. B. Goethe:

Der häuslichen Freuden ein Jahrestag.

Sehr kühn ist es, den Genitiv zwischen den Artikel und das Hauptwort einzufügen, wie z. B. bei Gryphius in „Cardenio und Celinde“ (V. 137):

Meide nur die meiner Eltern Gassen.

Vielleicht nicht ganz so kühn ist die Stellung des Genitivs zwischen dem attributiven Adjektivum und dem Substantivum; z. B. in Rückerts „Sawitri“ V. 212 ff. (Ellinger, Bd. 2, S. 262):

Mit Gruße trat sie dann der Schwieger und dem Schwäher
Und den versammelten des Walds Brahmanen näher.

Dieser Freiheit nahe verwandt ist die, einen Relativsatz zwischen ein attributives Adjektivum und sein Substantivum einzufügen, wie es Platen tat in den Worten:

---

[1]) Vgl. Düntzer, Goethes Hermann und Dorothea erläutert, S. 139 (2. Auflage; Leipzig, o. J.).

Digitized by Google

Schöne, die er schrieb, Komödien.

In der poetischen Rede lassen wir uns einen kurzen Relativsatz wohl vor dem Worte gefallen, zu dem er gehört, z. B.:

Die ich rief, die Geister,
Werd' ich nun nicht los!

Aber je weiter ein solcher Relativsatz von dem Worte abrückt, zu dem er gehört, um so kühner erscheint die Wortstellung; so z. B. in Kleists „Penthesilea", V. 265 f:

Vergebens jetzt, in der er Meister ist,
Des Isthmus ganze vielgeübte Kunst . . .

Und noch gewagter z. B. in Rückerts „Sawitri", V. 220 f.:

Komm, Töchterchen, und laß, die ich bereitet habe,
Nun heut am vierten Tag dich laben diese Labe.

Vollends häßlich ist es, wenn Verben mit trennbaren Partikeln, auch in denjenigen Formen, die keine Trennung dieser Bestandteile dulden, von ihren Partikeln losgelöst sind. Das ist z. B. häufig der Fall in Caspar Stielers „Geharnschter Venus", z. B. (in Raehses Ausgabe S. 75, Halle 1888):

Wer weiß ob nicht auß diesen Werken
Die schlauen Neider ab-was-merken;

oder:

auf-sich-rottet (S. 92);

oder:

will ich ab-nicht-lassen (S. 106);

oder:

und sie an-zu erwachen-flehe (S. 10); usw.

Aber auch Dichter allerersten Ranges wie Grillparzer haben in dieser Hinsicht gelegentlich gesündigt; so schreibt er in der „Ahnfrau" (V. 512 f.):

Denn sie kannt's nur vorhersehen,
Ab es wenden kann sie nicht.

---

[1]) Weitere Beispiele bei Köster, Der Dichter der Geharnschten Venus (Marburg 1897).

Digitized by Google

Schluß.

Poesie, Prosa, Literatur. — Die Grenzen des Sprachstils.

Mehrere Fragen, die in Werken über Stilistik keine geringe Rolle zu spielen pflegen, sind von uns noch gar nicht berührt worden: die Fragen, wo die Grenzen von Poesie und Prosa zu erkennen, und wie das Wesen des Rhetorischen zu definieren sei.

Der Ausdrücke Poesie und Prosa bedient man sich dabei in verschiedenem Sinne. Zunächst schließt man sich der populären Unterscheidung der gebundenen und ungebundenen Rede an: die mit dem Schmuck des Verses versehene Rede heißt hier Poesie, und die dieses Schmuckes entbehrende heißt Prosa. Nun weiß man aber allgemein, daß Verse auch sehr prosaisch, und daß die ungebundene Rede auch sehr poetisch sein kann, und hieraus folgt, daß man die Ausdrücke Poesie und Prosa noch in einem andern Sinne als dem angegebenen anwendet, einem Sinne, der sich freilich aus jener äußerlichen Unterscheidung, die zunächst ins Auge fällt, entwickelt haben dürfte. Wir rechnen in diesem zweiten und tieferen Sinne zur Poesie diejenigen Sprachgebilde, deren eigentlicher Zweck die Herausbildung ästhetischer Werte ist. Worin diese ästhetischen Werte im allgemeinen bestehen, haben wir an vielen Stellen teils flüchtig erwähnt, teils genauer erörtert: sie treten in die Erscheinung, wenn der Redende in den Kundgebungen seines Geisteslebens das Gefühl als den ent-

Digitized by Google

scheidenden Faktor hervorhebt. Daher zählen wir allgemein auch die Novelle und den Roman zur Poesie, obwohl sie in der Regel in ungebundener Rede gehalten sind.

Dagegen werden wir den Brief, die Gerichtsrede, die parlamentarische Rede, die Predigt, den wissenschaftlichen Essay und auch das Feuilleton selbstverständlich nicht zur Poesie rechnen dürfen, wenn wir auch anerkennen müssen, daß in ihnen ebenfalls ästhetische Elemente zum Ausdruck gelangen können. Für die Spracherzeugnisse dieser Art bedienen wir uns des Ausdrucks Prosa im engeren Sinne des Wortes: für sie ist die Herausarbeitung ästhetischer Gefühlswerte nicht Hauptzweck, sondern Nebenzweck. Poesie und Prosa in diesem weiteren Sinne des Wortes fassen wir unter dem Generalbegriff Literatur zusammen: der Geschichtsschreiber der Literatur kann auch an den Erzeugnissen der Prosa in dem angegebenen Sinne nicht vorübergehen. Aber er wird diese Prosa nur in dem Umfange heranzuziehen haben, als sie sekundäre ästhetische Werte aufweist, und er wird sich auch nur über diese sekundären ästhetischen Werte, nicht aber über die sonstigen Werte der betreffenden Erzeugnisse, ein Urteil anmaßen dürfen. So wird auch der Literarhistoriker von Humboldts „Kosmos", von Treitschkes Geschichtswerk usw. in seiner Weise Notiz zu nehmen haben, d. h. er wird sich auf die stilistische Würdigung dieser Schriften beschränken. Etwas anderes wäre es jedoch, wenn er in der Zeichnung des kulturhistorischen Hintergrundes, deren seine Darstellung nicht entraten kann, auch einmal auf den Inhalt dieser Werke einginge. Es liegt aber auf der Hand, daß ihm alsdann die Berücksichtigung dieses Inhalts nur Mittel zum Zweck ist, daß er durch sie nur die eigentliche Literatur in eine Beleuchtung rücken will, die er sonst zu erreichen nicht imstande wäre. — Wir sehen also, daß die Feststelluug der Begriffe Poesie, Prosa und Literatur (im engeren Sinne des Wortes) nach dem Vorausgehenden ohne Schwierigkeit ausgeführt werden kann.

Nicht anders steht es mit dem Begriffe des Rhetorischen. Rhetorisch ist ursprünglich das, was der mündlich vorgetragenen Rede im engeren Sinne des Wortes, also etwa der Gerichts-

Digitized by Google

rede, der Volksrede, der feierlichen Leichenrede usw. angemessen ist. Solche Reden verfolgen keinen rein ästhetischen Zweck, sondern sie dienen bestimmten Lebenszwecken, sie wollen oft (wie etwa die Volksrede) insbesondere die Willensentschlüsse der Hörer nach einer bestimmten Seite lenken. Um hierbei erfolgreich zu sein, betrachtet es der Redner als seine Aufgabe, die Gefühle und Affekte der Hörer in dem Sinne anzuregen, der seiner Sache vorteilhaft ist, und rhetorisch nennen wir alle auffällig starken Bemühungen dieser Art. Von diesem Punkte aus hat sich der Sinn des Wortes dahin entwickelt, daß wir rhetorisch den Stil nennen, in dem zwischen dem von dem Redenden oder Schreibenden zur Schau getragenen und dem nach unserer Ansicht sachlich berechtigten Affekt ein Mißverhältnis besteht; den unberechtigt affektreichen Stil nennen wir rhetorisch. Und weiter betonen wir, indem wir den Inhalt dieses Wortes vollständig herauswickeln, daß mit dem Plus des Affektes ein Minus der intellektuellen Betätigung verbunden sei: dem Rhetoriker gebricht es an Fülle und Weite der Gedanken. Wenn man fernerhin das Gebaren des Rhetorikers, statt, wie wir es bisher getan haben, von innen heraus, vielmehr von außen betrachtet, so können wir feststellen, daß er (um eben jenen Affekt zu erreichen) übermäßigen Schmuck der Rede anzubringen sucht; und auch an diese Seite der Sache wird nicht selten von denen, die sich des Wortes bedienen, in erster Linie gedacht. Aber es liegt auf der Hand, daß es sich bei dieser oder bei jener Kennzeichnung des Begriffes rhetorisch nur um zwei Seiten einer einheitlichen Erscheinung handelt. Wackernagels[1]) Unterscheidung der Stilistik als der Lehre vom poetischen, und der Rhetorik als der Lehre vom prosaischen Stil ist der helle Unsinn.

* * *

Wir haben schon in unseren einleitenden Betrachtungen (S. 18 f.) flüchtig darauf hingewiesen, daß jeder Stil von dem Material abhängig ist, in dem er sich verkörpert. Was das Material der Dichtkunst, die Sprache, zu leisten vermag, haben

[1]) Wackernagel, Poetik, Rhetorik und Stilistik, S. 236 (Halle 1873).

Digitized by Google

wir auf unserer langen Wanderung nach vielen Richtungen erwogen; aber wir haben die Grenzen ihres Ausdrucks doch noch nicht in einer zusammenfassenden Betrachtung festzustellen versucht, und zwar einfach deshalb nicht, weil das erst am Schlusse unserer Untersuchung geschehen kann. Wir berühren damit eine Frage, die schon Lessing in seinem „Laokoon", wenn auch nur zu einem Teil, in bahnbrechender Weise behandelt hat, und die in neuerer Zeit von Theodor A. Meyer in seinem geistvollen Buche „Das Stilgesetz der Poesie" (Leipzig 1901) zum Gegenstand einer scharfsinnigen Erörterung gemacht worden ist. Der Grundgedanke seines Buches ist der, daß die Poesie keine sinnliche Anschaulichkeit erreichen könne. So schreibt er (S 57):

Es ist kein schlimmeres und verkehrteres Märchen erfunden worden, als die Fabelei von der Phantasie, die selbstthätig den Inhalt der Vorstellungen zu Sinnenbildern ausgestaltet: hätten wir diese Phantasie, sie würde die ganze Poesie zerstören. Die Poesie ist nur denkbar und nur möglich als Kunst der sprachlichen Vorstellung; als solche tritt sie neben die Künste der Gesichts- und Gehörwahrnehmung. Sie ist keine Synthese des Gesichts und des Gehörs im Reiche der Phantasie, sie ist keine Vereinigung von bildenden Künsten und Musik auf höherer Stufe. Die sinnliche Wirklichkeit kommt in ihr nicht so, wie sie wirklich ist, als sinnlich-anschaulich, als bewegt und tönend zum Bewußtsein, sondern ganz so, wie sie sich in der Bearbeitung durch die Vorstellung ausnimmt, in all der Gedankenhaftigkeit und Geistigkeit der Vorstellung und der dadurch ermöglichten unanschaulichen Verkürzung, Zusammenfassung und Trümmerhaftigkeit. Und diese unanschaulich gewordene Andeutung der Wirklichkeit, diesen konzentrierten und in's Geistige umgesetzten und immer wieder vom rein Geistigen durchsetzten Auszug aus der Wirklichkeit recken und dehnen wir nicht in seine wirkliche Gestalt auseinander, auch stellen wir seine durch die Sprache zerstörte Sinnlichkeit nicht wieder her, sondern in der Form, in der wir ihn bekommen, übermittelt er uns den Gehalt.

Diese Darlegung enthält ohne Frage sehr viel Richtiges; wenn Meyer aber zu der Annahme gelangt, daß phantasiemäßige Anschaulichkeit von der Poesie überhaupt nicht anzustreben sei, so wird er auf vielen Seiten lebhaftem Widerspruch begegnen. Wir werden sinnliche Fülle und Frische der Phantasiebilder nach wie vor unbedingt als eine der köst-

Digitized by Google

lichsten Eigenschaften poetischer Gebilde ansehen; die Norm der konkreten Anschaulichkeit bleibt in unverminderter Geltung: freilich nicht als eine *conditio sine qua non;* wir haben Fälle kennen gelernt, (vgl. z. B. S. 134f.), wo wir unbedenklich von ihr absehen durften, wie denn alle die Normen der Poesie nicht als unverbrüchliche Gesetze angesehen werden dürfen, gegen die unter keinen Umständen verstoßen darf: sie bezeichnen vielmehr die Bedingungen, unter denen die eigentliche Aufgabe der Kunst, die Gefühlswerte des Lebens zu erschließen, in befriedigender Weise gelöst werden kann; wenn einige dieser Bedingungen erfüllt sind, so dürfen andere mehr zurücktreten. Und so kann es recht wohl poetische Erzeugnisse geben, die, obwohl der Anschaulichkeit ermangelnd, dennoch eine starke und tiefgehende Wirkung ausüben.

Wollen wir die Grenzen, die dem Sprachstil gesetzt sind, erfassen, so werden wir denselben Weg gehen müssen, den Lessing, Theodor Meyer und viele andere eingeschlagen haben: wir werden das Ausdrucksmittel der Sprache mit denen der anderen Künste vergleichen müssen, um festzustellen, auf welchen Gebieten und mit welchen Mitteln sie sich betätigen kann. Hierbei wird die Frage, inwiefern die Sprache Eindrücke des Gesichtssinnes, inwiefern sie die Vorstellungen der sichtbaren Welt erwecken könne, wohl immer an die erste Stelle gerückt werden, und die erste wichtige Unterscheidung ist die: daß sich die bildende Kunst eines direkten, die Poesie aber eines indirekten Ausdrucksmittels bedient. Bilder, Statuen usw. sind für die unmittelbare Wahrnehmung vorhanden; die gesprochenen Töne der Sprache wenden sich aber an unser Ohr und können für den Verstehenden nur mittelbar infolge einer unendlich oft geübten Assoziation die Erinnerungs- und Phantasievorstellungen der Gesichtseindrücke, niemals aber Wahrnehmungen hervorrufen. Entscheidend ist daher die Frage, wie sich diese von jenen unterscheiden.

Hier ist zunächst die wichtige Tatsache hervorzuheben, daß die Erinnerungs- und Phantasiebilder im Vergleich zu den Wahrnehmungen immer unvollständig sind, nur Teile des Gegenstandes, nicht das Ganze darbieten. Vergegenwärtigen wir uns z. B. die Gestalt eines Menschen, so werden wir uns

Digitized by Google

(abgesehen von dem allgemeinen Begriff dieses Menschen) in unserer Phantasie bald sein Haar, bald seine Augen usw. vorstellen; es wird uns aber nicht möglich sein, die mannigfachen Teile, aus denen sich seine Gestalt zusammensetzt, alle zusammen zu erfassen. Anders ist es mit dem in der Wahrnehmung gegebenen Gesichtsbilde: hier ist uns die mannigfaltige Fülle von Bestandteilen, aus denen sich der komplexe Eindruck zusammensetzt, für eine gewisse Dauer gegeben, und es steht unserer Aufmerksamkeit frei, bald diese, bald jene Seite der Gesamt-Erscheinung genauer zu beleuchten. Dieser Unterschied, daß uns die Wahrnehmung ein komplexes Glanzes, die Phantasie aber immer nur Bruchstücke darbietet, ist als der wichtigste und entscheidende festzuhalten; und da nun die Sprache immer nur Phantasiebilder hervorrufen kann, so steht sie hinter der bildenden Kunst, die Wahrnehmungsbilder erzeugt, erheblich zurück.

Indessen würde es falsch sein, wenn man annähme, daß die Phantasiebilder des Gesichtssinnes mosaikartig aus lauter Teilen zusammengesetzt würden, daß man also z. B. bei Beschreibung eines Menschen den Eindruck seiner Erscheinung durch eine sukzessive Darstellung seiner Gesichtszüge, seiner Figur usw. stückweise zusammensetze; das ist eine irrige Anschauung, von der sich selbst Lessing im 17. Kapitel des „Laokoon“ nicht freigehalten hat. Der psychologische Prozeß bei der Ausmalung der Phantasiebilder ist vielmehr doch in gewisser Hinsicht demjenigen der Wahrnehmungen vergleichbar, insofern auch hier in der Regel zunächst eine Gesamtvorstellung gebildet wird, in die sich die Einzelheiten wie in einen Rahmen einfügen. Eine Darstellung von hervorragender Anschaulichkeit der Phantasievorstellungen hat Goethe in „Dichtung und Wahrheit“ von dem Äußeren der Friederike Brion entworfen (Weim. Ausg., Bd, 27, S 351). Sie ist derart, daß sie sich mit den Lehren des „Laokoon“ nicht wohl in Übereinstimmung bringen läßt; und dennoch ist sie ausgezeichnet. Doch darauf wollen wir hier nicht eingehen. Hervorgehoben sei vielmehr an diesem Beispiel, als an einem typischen, daß die in Worten gegebene Darstellung für die Phantasie ebenso wie die der Wahrnehmung gebotene Dar-

Digitized by Google

stellung der bildenden Kunst uns zunächst als ein Ganzes entgegentritt, ein Ganzes, das zwar sehr allgemein und unbestimmt sein kann, aber doch dem weiteren Abfluß der Phantasievorstellungen die Richtung weist. In dem Zusammenhange von Goethes Erzählung ist dieses Ganze gegeben in dem Wort *Friederike*; wir wissen von ihr, daß sie die jugendliche Tochter das Hauses ist; aber von den Einzelheiten ihrer Erscheinung haben wir noch nicht die geringste Vorstellung. Freilich, wenn dann der Dichter beginnt:

In diesem Augenblick trat sie wirklich in die Thür; und da ging fürwahr an diesem ländlichen Himmel ein allerliebster Stern auf . . . .

so wissen wir weiter, was wir allerdings schon ahnen konnten, daß sich Friederike durch jugendliche Schönheit auszeichnet; aber unsere Phantasie schweift noch fragend und ratlos hin und her, worin denn diese Schönheit bestehe. Das Mädchen könnte blond oder brünett oder schwarz, es könnte schlank oder rundlich, groß oder klein sein; wir wissen es nicht. Und nun erst setzt die genauere Beschreibung ein, durch die nicht etwa nur leblose Begriffe, sondern anschauliche Bilder für unsere Phantasie dargeboten werden:

Beide Töchter trugen sich noch deutsch, wie man es zu nennen pflegte, und diese fast verdrängte Nationaltracht kleidete Friedricken besonders gut. Ein kurzes weißes rundes Röckchen mit einer Falbel, nicht länger als daß die nettsten Füßchen bis an die Knöchel sichtbar blieben; ein knappes weißes Mieder und eine schwarze Taffetschürze — so stand sie auf der Gränze zwischen Bäuerin und Städterin. Schlank und leicht, als wenn sie nichts an sich zu tragen hätte, schritt sie, und beinahe schien für die gewaltigen blonden Zöpfe des niedlichen Köpfchens der Hals zu zart. Aus heiteren blauen Augen blickte sie sehr deutlich umher, und das artige Stumpfnäschen forschte so frei in die Luft, als wenn es in der Welt keine Sorge geben könnte; der Strohhut hing ihr am Arm, und so hatte ich das Vergnügen, sie bei'm ersten Blick auf einmal in ihrer ganzen Anmuth und Lieblichkeit zu sehn und zu erkennen.

In ähnlicher Weise hat Gustav Freytag in den „Brüdern vom deutschen Haus“ (Gesammelte Werke, Bd. 10, S. 21) die Schilderung der Friederun ausgeführt, und nach demselben

Digitized by Google

Schema werden schließlich alle Beschreibungen durch das Mittel der Sprache dargeboten: zuerst wird in irgendeiner Form das Ganze, auf das sich die phantasiemäßige Darstellung beziehen soll, kenntlich gemacht, und dann folgt die Aufzählung einzelner Züge. Falsch wäre dagegen die Annahme, daß bei den Phantasievorstellungen, weil sie uns durch ein Nacheinander sprachlicher Ausdrücke allmählich vermittelt werden, auch nur stückweise Teil für Teil zusammengesetzt werde; nein, das Ganze wird in einer mehr begriffsmäßigen allgemeinen Vorstellung vorweggenommen, und in diesen Rahmen werden die Einzelheiten eingetragen; die Phantasievorstellungen werden nicht etwa mosaikartig zusammengesetzt. Die Gesamtvorstellung, die hier zugrunde liegt, bildet ein Analogon zu dem ersten Totaleindruck, den wir bei den Wahrnehmungen des Gesichtssinnes, also insbesondere auch bei den Wahrnehmungen, die uns die bildende Kunst darbietet, gewinnen; und wie wir bei den Wahrnehmungen nach der Erfassung des Ganzen die Einzelheiten durch unsere Aufmerksamkeit allmählich genauer herausheben, ebenso geschieht es bei den durch die Sprache vermittelten Phantasiebildern. Zwischen beiden, den Wahrnehmungen auf der einen Seite, und den Erinnerungs- und Phantasiebildern auf der anderen, besteht nicht, wie man oft gemeint hat, ein genereller Unterschied, sondern nur ein gradueller. Die Phantasiebilder sind blasser, schattenhafter, sie sind vor allem auch, wie wir vorhin gesehen haben, unvollständiger, fragmentarischer als die Wahrnehmungen, aber sie sind ihrem Grundcharakter nach von diesen nicht unterschieden.

Bei diesen Ausführungen haben wir einstweilen, der Einfachheit halber, zwischen Erinnerungsbildern und Phantasiebildern keinen Unterschied gemacht. Sie sind aber, wenn wir genauer zusehen, einander nicht gleichzustellen. Wenn wir uns in Erinnerungen ergehen, sind wir an ein früheres Erlebnis gebunden; wir lassen nur solche Vorstellungen aufblühen, die wir als bereits früher einmal apperzipierte wiedererkennen: dies hat zur Folge, daß wir neuen Vorstellungsgebilden nach Kräften widerstreben, so frisch und reizvoll sie auch erscheinen mögen. Und diese Hemmung, die wir

Digitized by Google

üben, unterbindet vor allem die sinnliche Fülle und Kraft der reproduzierten Vorstellungen. Da hingegen bei dem Phantasievorgang solche Hemmung wegfällt, so kann er sich zu blühender Deutlichkeit steigern, ja, es können sich in ihm die Vorstellungen bis zu halluzinatorischer Lebendigkeit entwickeln, ähnlich denen, die unsere Träume erfüllen. — In praxi ist übrigens die Grenzlinie zwischen den Erinnerungs- und Phantasievorstellungen nicht immer scharf zu ziehen; oft ist es uns unmöglich zu sagen, ob wir uns etwas nur einbilden, oder ob wir es erlebt haben; Traum und Wirklichkeit schlingen sich unlösbar ineinander, und unser größter Dichter wußte recht wohl, weshalb er seine Lebensgeschichte „Dichtung und Wahrheit" betitelte.

So haben wir Wahrnehmungen und Phantasiebilder des Gesichtssinnes scharf von einander abgehoben, und wir erkennen ganz klar, wie unendlich weit auf diesem Gebiete die Darstellungen der Poesie hinter denen der bildenden Kunst zurückbleiben müssen. Aber diesen Nachteilen der Phantasieanschauungen stehen doch auch nicht geringe Vorteile gegenüber. Die Erzeugnisse der bildenden Kunst sind starr und unveränderlich, während der Phantasie eine schier unbegrenzte Bewegung verliehen ist. Der Dichter kann zu einem Gegenstande, den er beschreiben will, so oft es ihm beliebt, zurückkehren, wodurch er ihn nicht nur tiefer einprägen, sondern vor allem in immer neuer Beleuchtung und von verschiedenen Seiten zeigen kann. Das Gemälde und die Statue haben dagegen unmittelbar zu wirken aufgehört, sobald sie unserer Betrachtung entrückt sind, und der Künstler kann auch die Auffassung und Beleuchtung seines Gegenstandes nachträglich nicht mehr verändern.

Mit dieser Beweglichkeit der Phantasiebilder hängt ferner der von Lessing so nachdrücklich gewürdigte Vorzug zusammen, daß das Kunstwerk der Sprache das unbegrenzte Reich der Veränderungen und Handlungen beherrscht, das dem bildenden Künstler verschlossen ist. Nicht nur eigentliche Vorgänge, Begebenheiten, Handlungen vermag die Sprache zu schildern, sondern auch die sich verändernden Gegenstände der Anschauung: sie zeigt die Bilder in der Bewegung. —

Digitized by Google

Durch diese Ausdehnung ihres Wirkungskreises, daß sie nämlich auf die einmal entworfenen Phantasiebilder nach Belieben zurückkehren, und daß sie diese in unbegrenzter Bewegung darstellen kann, ersetzt die Sprache reichlichst was sie auf der anderen Seite an Kraft und Deutlichkeit der Anschauung vermissen läßt.

Lessing ist auf Grund ähnlicher Erwägungen zu der Annahme gelangt, daß in der Poesie die Schilderung der Bewegung unbedingt den Vorzug vor der des ruhenden Gegenstandes verdiene. Er hat zweifellos recht, wenn er die gedehnte Häufung von einzelnen Merkmalen, die unsere Phantasie doch nicht festhalten und zusammenfügen kann, mißbilligt und statt ihrer ein eiliges Nacheinander nur flüchtig charakterisierter Phantasiebilder empfiehlt. Nicht beistimmen kann ich ihm aber, wenn er das durch wenige Merkmale beschriebene Phantasiebild dann für besser und der Poesie angemessener hält, wenn es den Gegenstand in der Bewegung, als wenn es ihn ruhend darstellt. Der Dichter solle nicht die ruhende menschliche Schönheit, sondern die bewegte schildern; ein solches Verfahren nennt er die Verwandelung der Schönheit in Reiz. Ich vermag ihm hier nicht zu folgen. Stelle ich mir z. B. ein junges Mädchen vor, wie es gedankenvoll ausschaut in die Abendlandschaft, also mit ruhendem Gesichtsausdruck, so ist ein solches Bild für mich nicht weniger anziehend und nicht weniger deutlich als etwa ein anderes, das mir eine Schöne lächelnd darstellt, das also die Bewegung verkörpert. Sobald ein Gegenstand geschildert wird, der mit wenigen Zügen unserer Phantasie greifbar und deutlich gemacht werden kann, macht es keinen Unterschied aus, ob er in der Veränderung oder ruhend gedacht ist. Urteilt Lessing darüber anders, so erblicke ich darin nur eine Übertreibung seiner im ganzen so überaus einleuchtenden Theorie.

Das Übergewicht, daß das Darstellungsmittel der Sprache gegenüber allen andern besitzt, wird uns nun vollends deutlich, wenn wir bedenken, daß es zur Vermittelung aller anderen Sinneseindrücke in demselben Maße fähig ist wie zu derjenigen des Gesichtssinns. In erster Linie kommt hier natürlich der Gehörssinn in Betracht, und damit berühren wir die Frage,

Digitized by Google

ob es der Poesie in irgendeiner Beziehung vergönnt sein kann, mit der Schwesterkunst der Musik in Wettbewerb zu treten. Aber hier liegen die Dinge doch ganz anders als bei den bisher besprochenen Fragen. Die bildende Kunst arbeitet mit dem Material der Wirklichkeit und sie sucht dieses, nachahmend oder freischaffend, neu zu gestalten. Die Musik jedoch ist eine ungebundene, freie Kunst, und sie verarbeitet nicht das Material der Wirklichkeit; die Gebilde der Tonkunst kann die Poesie auf keine Weise nachschaffen. Während sich dem wirklichen Gemälde eine, wenn auch meist sehr viel schwächer wirkende poetische Beschreibung als Analogon an die Seite stellen läßt, ist die Wiedergabe eines Musikstückes mit den Mitteln des Wortes einfach unmöglich. Die oft sehr geistvollen Umschreibungen von Tonstücken, die man hie und da gegeben hat, sind nichts anderes als Übersetzungen der Tonsprache in ein ganz anderes Gebiet von Ausdrucksmitteln; man erläutert das kunstvolle Gebilde der Tonvorstellungen durch Bilder und Gleichnisse, die in der Regel (wenn es gut geht!) nur annähernd ähnliche Gefühle anregen können wie die Tonvorstellungen des Musikstückes, von diesen selber aber nicht etwa nur dem Grade nach, sondern der Art nach vollständig verschieden sind. Also hier liegt die Sache wesentlich anders als bei der bildenden Kunst: die Poesie muß schlankweg auf jede Konkurrenz verzichten.

Immerhin ist es ja allbekannt, daß sie in ihrer Art an einigen der Ausdrucksmittel der Poesie in bescheidenem Maße selbständig Anteil haben kann; sie steht allen höheren Entwickelungsprodukten der Musik fern, Harmonie und Melodie im eigentlichen Sinne des Wortes sind ihr fremd, und sie kann nur dadurch des ganzen Gewinnes der musikalischen Kunst teilhaft werden, daß sie sich mit ihr verschwistert; aber einige der elementareren Ausdrucksmittel, über die die Musik verfügt, sind auch ihr erschlossen. Da ist vor allem der Rhythmus, der zwar in der Poesie und in der Musik eine ganz verschiedene Rolle spielt, der aber doch beiden gemein ist. Über ihn muß das Kapitel über die Verskunst genauere Rechenschaft geben. Und da ist weiterhin die sogenannte Sprachmelodie; auch über sie ist bei jener späteren Gelegen-

Digitized by Google

heit zu handeln. So viel sei nur hier bereits gesagt, daß der Begriff Melodie in diesem Ausdruck Sprachmelodie in einer sehr kühnen Metapher angewendet ist; die wesentlichsten Elemente des Begriffs der musikalischen Melodie fehlen hier, und man kann nur in der Folge der Sprachtöne gewisse geregelte Intervalle feststellen, die allerdings einen hohen Reiz besitzen können; aber mit eigentlichen musikalischen Melodien haben sie nur eine entfernte Ähnlichkeit. — Und da ist endlich ein reiche Fülle onomatopoetischer Klangwirkungen, die wir wohl auch gerne als „musikalisch" bezeichnen, die aber in der Musik selber keine oder mindestens nur eine sehr spärliche Verwendung finden. Bestimmte Sprachlaute werden als gefühlsverwandt zu dem Inhalt, den sie verkörpern sollen, empfunden, und das Wohlgefühl, das sie erwecken, wird durch die Wiederholung in geregelten Abständen gesteigert. — Das sind die wesentlichsten „musikalischen" Ausdrucksmittel der Poesie, durch die sie in eine gewisse Parallele zur Musik tritt: man sieht leicht, es sind entweder nur dürftige Teilgebilde der Mittel, über die die Musik verfügt, oder aber solche, die sie nicht verwertet oder nicht verwerten kann.

Dagegen setzt nun die Sprache weit energischer mit der Wiedergabe solcher Gehörsempfindungen ein, auf deren Verwendung die Musik grundsätzlich fast ganz verzichtet: sie ist überaus freigebig in der Bezeichnung der Geräusche (im Gegensatz zu den Klängen). Wir haben schon in einem anderen Zusammenhange darauf verwiesen (S. 64 f.). Die Geräusche werden uns ja auch in dem Leben der Wirklichkeit in reicher und oft in zu reicher Fülle dargeboten: die Sprache, die für sie ungemein fein abgestufte Beziehungen eingeführt hat, läßt sie in unserer Erinnerung und in unserer Phantasie mannigfaltig wieder aufleben, und die Vorstellungen, die sie in dieser Hinsicht wachruft, können als unmittelbare Seitenstücke zu den Erinnerungs- und Phantasiebildern des Gesichtssinnes angesehen werden. — Genau ebenso steht es mit den Empfindungen der übrigen Sinne, denen des Tastsinnes, des Geschmacks, des Geruchs und den sogenannten Organempfindungen, von deren Bedeutung für die Poesie wir schon früher einmal gesprochen haben (S. 66 ff.): sie alle können, bald in schwächerer, bald in

Digitized by Google

gesättigter Anschaulichkeit in unserer Phantasie lebendig werden (denn der Begriff der Anschaulichkeit ist keineswegs nur auf den Gesichtssinn beschränkt, vgl. S. 61 f.).

Wenn also das Ausdrucksmittel der Sprache auch auf die sinnliche Fülle und Vollständigkeit der Wahrnehmungen verzichten muß, so findet es doch durch die unendliche Weite des Gebietes, auf dem es sich betätigen kann, einen mehr als reichlichen Ersatz. — Und hierzu kommt, daß die Sprache fast ausschließlich auch der abstrakten Gedanken Meister wird, ja daß die unergründliche Macht des abstrakten Denkens überhaupt erst durch sie zustande gekommen ist. Die Musik versagt auf diesem Gebiete vollständig, und die bildende Kunst kann sich in allegorischen Darstellungen nur höchst unvollkommen und undeutlich äußern.

Abgesehen von den konkreten Vorstellungen der Außenwelt und von den abstrakten Vorstellungen über Vorgänge der Außenwelt und Innenwelt, stellt die Poesie nun auch das Wallen und Wogen der Gefühle und Affekte dar und die Willensimpulse, die sich hieran anschließen. Wie weit reicht das Wort zur Vergegenwärtigung dieser Vorgänge? Denken wir uns einmal den Affekt heftiger Trauer: eine Familie hat ein teures Mitglied verloren, der Vater den Sohn, die Gattin den Gatten oder umgekehrt, und der Überlebende ist von einem Gefühl zermartert und gequält, das ihm die Brust zu zersprengen droht. Kann die Wortsprache dies Gefühl beschreiben? Nur dürftig! Was kann aber die Musik hier leisten! Wie kann sie das Bohrende, Nagende, Zermalmende dieses Affektes wiedergeben, das Aufbäumen, das Ermatten, die Verzweiflung, die Resignation: die wogenden Töne sind ein ebenbürtiges Analogon zu den Gefühlen, die Worte nicht. Und so geht's mit allen tieferen Gefühlen und Affekten: der schmelzende Zauber der Mondnacht, die weiche Sehnsucht der Liebe, die fromme Erhebung religiöser Andacht, das innige Mitleid, der Haß, der Zorn, die Reue usw., sie lassen sich mit Worten nie erschöpfen, es bleibt ein unsagbarer Rest zurück, der nur in Tönen erklingen, nicht aber in Worten ausgesprochen werden kann. Auf diese Begrenzung des Wortes haben die Dichter oft hingewiesen. Besonders schön

Digitized by Google

ist eine Stelle Schillers, aus einer unterdrückten Szene des „Don Carlos“:

O, schlimm, daß der Gedanke
Erst in der Sprache todte Elemente
Zerfallen muß, die Seele zum Gerippe
Absterben muß, der Seele zu erscheinen;
Den treuen Spiegel gib mir, Freund, der ganz
Mein Herz empfängt und ganz es wieder scheint.

Und wer erinnert sich hier nicht des berühmten Religionsgespräches zwischen Faust und Gretchen, wo jener für die Fülle seines Gefühls auf Worte verzichtet:

Ich habe keinen Namen
Dafür! Gefühl ist alles;
Name ist Schall und Rauch,
Umnebelnd Himmelsglut.

Trefflich gibt auch Scheffel demselben Gedanken Ausdruck in den Liedern jung Werners („Trompeter von Säckingen“, S. 214; 41. Aufl., Stuttgart 1875):

Die Sprache ist ein edel Ding,
Doch hat sie ihre Schranken;
Ich glaub', noch immer fehlt's am Wort
Für die feinsten und tiefsten Gedanken.

Schad't Nichts, wenn auch ob Dem und Dem
Die Reden all verstummen,
Es hebt sich dann im Herzensgrund
Ein wunderbares Summen.

Es summt und brummt, es tönt und weht —
Schier wird's dem Herz zu enge,
Bis daß vollendet draus entschwebt
Der Geisterschwarm der Klänge.

Und so ließen sich die Belege in großer Zahl häufen.

Wenn Lessing der Poesie das Recht zur Darstellung der äußeren Welt wesentlich verkürzen wollte, so ist zu erwidern, daß ihr die innere Welt, die Welt des Gefühls, in viel höherem Grade verschlossen ist. Ja, das Hauptmittel zur Schilderung der Gefühle und Affekte besteht für die Poesie darin, daß sie die innere Erregung durch deren äußere Anzeichen kundgibt (vgl. das früher Gesagte, S. 69). Statt den Affekt der

Digitized by Google

Trauer zu beschreiben, erzählt der Dichter vielmehr, daß sich der Trauernde schreiend über die Leiche wirft, daß ihm die Tränen hervorbrechen, daß er sich das Haar zerrauft und das Gewand zerreißt. Das Äußere ist ihm leicht zugänglich, das Innere aber sehr schwer. Ja, man darf sagen, je mehr in äußerlichen Zeichen verkörpert, um so mehr ist der Affekt den Mitteln der Poesie entsprechend geschildert. Den Affekt an sich male und schildere die Musik, sie erfaßt das Unsagbare; die Poesie aber beschreibe die äußere Erscheinung dieses inneren Lebens: das ist ihre Domäne.

Sie hat jedoch noch Hülfsmittel, durch die sie der Musik ganz überlegen ist: sie kann darstellen, wie sich das Gefühl zu Entschlüssen und Taten durchringt. Fausts Verzweiflung am Leben faßt Goethe in die Worte zusammen:

> Und so ist mir das Dasein eine Last,
> Der Tod erwünscht, das Leben mir verhaßt.

Diesen Seelenzustand hat Richard Wagner in seiner Faust-Symphonie mit den Mitteln seiner Kunst wohl noch tiefer erschöpfen können, als es der Dichter mit den seinen vermochte. Aber der Musiker kann keinen Faust den Giftbecher zum Munde führen lassen u. dgl. m.: hier zeigt sich die große Überlegenheit der Poesie. Das Werden und den Abschluß der Willensimpulse kann sie allein verdeutlichen: die Musik versagt hier ganz, die bildende Kunst kann wieder nur die äußere Erscheinung eines Momentes solcher Willensregungen darstellen, wie etwa in dem bekannten Gemälde „Die Lebensmüden" den Augenblick, wo die Liebenden, durch Stricke miteinander verknüpft, an das Ufer treten, um in den brausenden Wellen gemeinsam den Tod zu suchen. Daher muß denn von allem inneren Leben das Werden und Wachsen der Entschlüsse und Taten ein Hauptgegenstand der Poesie bleiben.

Jedoch sie hat, wie wir längst erkannt haben, noch andere höchst bedeutsame, ja großartige Mittel, durch die sie die innere wie die äußere Welt besser als jede andere Kunst bewältigt. Die bildende Kunst und die Musik sind allemal festgebannt in der Darstellung eines Vorganges, einer Summe von Figuren usw. oder eines inneren Erlebnisses von Gefühlen

Digitized by Google

und Affekten. Höchstens kann einmal ein Maler mehrere Bilder, die verschiedene Stufen einer größeren Handlung ausmachen, neben einander stellen. Und der Komponist kann gelegentlich mehrere Motive, die verschiedenes bedeuten, durch einander gehen lassen. So verschmilzt Richard Wagner in der Tannhäuser-Ouvertüre das Bacchanal des Venusberges mit dem frommen Gesang der Pilger und erreicht damit eine große Wirkung. Aber was will das alles bedeuten gegenüber der souveränen Macht des Dichters, alle Gebiete der äußeren Welt, durch welche Sinne sie auch vermittelt werden, und die mannigfaltigsten Erscheinungen des inneren Lebens miteinander in bedeutsame Verbindung zu bringen! Das geschieht vor allem durch die ästhetischen Apperzeptionsformen, die den Gedanken erweitern und beflügeln und einen Reichtum von Beziehungen schaffen, der die erstaunliche Überlegenheit des sprachlichen Ausdrucksmittels in das hellste Licht rücken.

Und in dem Sprachstil im engeren und eigentlichen Sinne des Wortes sind ja die Ausdruckmittel der Poesie noch lange nicht erschöpft: sie erhöht die Rede durch rhythmische Gliederung, durch mannigfaltige Mittel der Sprachmelodie, durch den Reim in seinen vielfältigen Formen, durch Onomatopöie usw. — Erscheinungen, die durchweg in Beziehung zu den Lehren der Stilistik erörtert werden müssen, die aber doch unseren Blicken ganz neue Gesichtspunkte eröffnen und selbstverständlich eine abgesonderte Betrachtung erheischen.

Digitized by Google

Register.

Ableitung, siehe Wortableitung.
Ableitungs-Komposita 179.
Adelung 197.
Affekte 68 f. 193—213.
Akustische Vorstellungen 64 ff.
Allegorie 106 f. 147—153.
Allmers, Hermann 251.
Anadiplosis 200.
Anakreontiker 34. 84.
Analyse 1. 41. 176.
Anaphora 199.
Andersen, Hans Christian 106.
Anempfindung 128.
Annomination 202.
Anschaulichkeit 60 ff. 134 f. 289.
Anspielungen 74. 78.
Anthropomorphismus 92.
Antithesen 52.
Antithetische Apperzeption 154—160. 166.
Antithetischer Parallelismus 206.
Aposiopese 194. 208 f.
Apostrophe 194. 211.
Apperzeptiver Gedankenverlauf 262.
Apposition 161.
Archaisierender Stil 215 f. 218—222. 272.
Aristoteles 23. 24
Ästhetische Apperzeptionsformen 18. 44. 101—213. 292.
Asyndeton 194.
Attributive Determination 260 f.
Ausrufungssätze 255 f.
Aussagesätze 256 f.
Äußere Determination 261 f.

Batteux 23.
Baumbach, Rudolf 272.
Bedeutungswandel 214 f. 235—244.
Beethoven 197.
Befehlssätze 256.
Beiwörter 160—173.
Berührungs-Komposita 177. 179. 180 f.
Beseelende Apperzeption 92 f. 104—108. 111 f. 139 f. 166.
Beziehung 137 ff. 142. 261 f.
Bibel 200. 205. 206. 224.
Biese, Alfred 111.
Bildende Kunst 281 f. 287. 291.
Bildungsschichten des Stils 94—97. 214. 218.
Bischoff, J. N. 227.
Bismarck 90. 122. 135.
Blickfeld und Blickpunkt des Bewußtseins 116. 117 f. 119. 122. 128. 146. 243.
Blümner, Hugo 122.
Bodenstedt, Friedrich 107.
Boileau 212.
Bolte, Johannes 83.
Bombast 75. 212.
Boucke, Ewald A. 238.
Brahms, Johannes 251. 272.
Braune, Wilhelm 271. 274.
Brentano, Clemens 58.
Brinkmann, Friedrich 111.

Digitized by Google

Büchmann, Georg 75.
Buchsprache 218.
Buck, Gertrude 111.
Buffon 3.
Bülow, Fürst von 75.
Burdach, Konrad 220.
Bürger, Gottfried August 219. 221. 222. 223.

Charakter 90.
Ciceronianische Perioden 265.

Dante 63. 151 ff.
Dehmel, Richard 58. 76. 154.
Demonstrativa 263.
Determinationen 161. 259—269.
Dialekt 215.
Disposition 86.
Dittrich, Ottmar 175.
Doppelsinn 75.
Düntzer, Heinrich 269.

Ebner-Eschenbach, Marie von 126.
Edda 192.
Eichendorff, Josef von 39. 58. 65. 84. 232.
Einfühlung 39.
Elegische, das 45 f. 136.
Elemente der Poesie 9. 256 f. 266.
Empfänger stilistischer Kundgebungen 98 f.
Empfindsamkeit 237.
Englische Stileigentümlichkeiten 86. 265. 273.
Enumeration 84 f.
Epanalepsis 200.
Epanastrophe 201.
Epanodos 200.
Epexegese 81.
Epilemma 194. 211.
Epiphora 200.
Epische Ruhe 121. 266.
Epithetische Apperzeption 160—173. 176. 190.
Epizeuxis 202.
Erdmann, Karl Otto 242.
Erhabene, das 34. 39. 41. 43. 49. 136. 163.
Erinnerungsbilder 281—285.
Erinnerungs-Komposita 177. 182 ff.
Erotik 57. 68. 89. 96.
Euphemismus 91.
Euphuism 75.
Euripides 12.
Exergasie 81.

Farbenempfindungen 57. 63.
Fleming, Paul 204.
Form 3 ff. 10. 153.
Formal-Ästhetik 5.
Fragesätze 257.
Französische Stileigentümlichkeiten 162. 273.
Fremdwörter 229.
Frenßen, Gustav 206 f.
Freytag, Gustav 99. 267. 283 f.
Frisch, Johann Leonhard 225.

Gattungen, poetische 21 f.
Gaunersprache 228 f.
Geberden 69.
Gefühl, Hauptfaktor im ästhetischen Verhalten 7 f. 32. 43. 59. 88 ff. 101 ff. 124. 135. 259. 277.
— die Grundformen des Gefühls 198.
Gefühlssätze 255 f. 258 f.
Gehörssinn 64 ff.
Geibel, Emanuel 78.
Gellert, Ch. F. 82. 208 f.
Gemüt 237. 242.
George, Stephan 58. 76. 154.
Geräusche 64 f. 288.
Gerhardt, Paul 203.
Germanistische Studien 218.
Geruchssinn 66 f.
Gesamtvorstellungen 176.
Geschmackssinn 66 f.
Gesichtssinn 62 ff.
Geßner, Salomon 34.
Gleichnis 116. 118 ff. 141 f. 149. 171.
Goedeke, Karl 185.
Gongora y Argote 75.

Digitized by Google

Goethe 34. 37. 39. 63. 66. 72. 78. 84. 105. 107. 108. 126. 128. 131. 132f. 154. 165. 168. 170. 174. 180. 181. 182. 183. 185f. 187. 191. 215. 220. 221. 222. 224. 225. 229. 231. 232. 236f. 238ff. 242. 249. 272. 274. 275.
— Ideen 28. 133.
— Werke.
— — Gedichte: „Abschied" 199; „Auf dem See" 105; Balladen 19; „Beherzigung" 198; „Die Braut von Korinth" 37. 81; „Heidenröslein" 272; „Hochzeitlied" 153; „Kennst du das Land" 197; „Mailied" 197; „Meeresstille" 51; Oden 50; Römische Elegien 37. 275; „Urworte. Orphisch" 14; „Wanderers Nachtlied" 58; „Willkommen und Abschied" 106. 255.
— — „Dichtung und Wahrheit" 282f. 285.
— — „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil" 10. 23. 25.
— — „Faust" 71f. 107. 118. 132. 146. 148. 165. 168. 182f. 185f. 249. 290. 291.
— — „Götz von Berlichingen" 208.
— — „Hermann und Dorothea" 28. 30. 121. 211. 275.
— — „Iphigenie" 28. 37. 59. 73. 172.
— — „Leiden des jungen Werthers" 47. 59. 105. 206.
— — „Nausikaa" 191.
— — „Torquato Tasso" 28. 41f. 59. 73. 149f.
— — „Wilhelm Meisters Lehrjahre" 87.
Gottfried von Straßburg 157. 166. 169f. 202f. 210. 274.
Göttinger Dichter 218f.
Gottsched 173. 212.
Grabbe, Dietrich 182.
Grade und Stufen psychischer, insbes. ästhetischer Gebilde 33. 43. 55. 61. 85. 95. 96. 124. 131. 135. 218. 259.
Grillparzer 42. 59. 127. 151. 199f. 222. 276.
Grimm, Jakob 225. 233.
Grimm, Herman 271.
Grimmelshausen, H. Chr. von 174. 221.
Grün, Anastasius 172.
Gryphius, Andreas 174. 275.
Gryphius, Christian 72.
Günther, Johann Christian 221.

Hagedorn, Friedrich von 34.
Hahn, Ludwig Philipp 219.
Hain, der 218f.
Halbe, Max 226.
Haller, Albrecht von 34. 184. 185.
Hamann, Richard 54.
Hardt, Ernst 58 154.
Harsdörffer 118.
Hartmann von Aue 274.
Häßliche, das 34ff. 218.
Häufung der Vorstellungen 82.
Häufung der Wörter 204—206.
Hauptmann, Gerhart 27. 96. 146.
Hebbel 19. 30. 95. 130. 195.
Hegel 141.
Heine 34. 51. 56. 65. 67. 69. 72. 76. 78. 81. 84. 106. 108. 110. 126. 127. 129. 144. 153. 159. 166. 167. 181. 182. 195f. 201. 212. 223. 242. 251.
— Gedichte: „Buch der Lieder" 78; Nordseebilder 50. 127; „Romanzero" 78.
— — Einzelne: „Am Kreuzweg wird begraben" 144. 151; „Auf Flügeln des Gesanges" 41; „Aus meinen Tränen sprießen" 110; „Das Glück ist eine leichte Dirne" 72. 107; „Der arme Peter" 211; „Die Rose, die Lilie" 205; „Du schönes Fischermädchen" 129; „Es war ein alter König" 78; „Tragödie" 159.
— Epische Dichtungen: „Atta Troll" 56. 109; „Deutschland, ein Wintermärchen" 56. 195f.
— „Harzreise" 228.

Digitized by Google

Heldenbuch, das 195.
Herder 180. 181. 183. 224. 225. 247. 248.
Heroische, das 34.
Hildebrand, Adolf 37.
Historische Betrachtung 20. 167. 212.
Hoffmann, E. T. A. 65. 110.
Hofmannsthal, H. von 37. 58. 59.
Hofmannswaldau 173.
Hölderlin 47.
Hölty, Ludwig Heinrich Christoph 219.
Homer 91. 92. 161. 169. 211.
Homerische Gleichnisse 120f.
Horaz 75. 106.
Humboldt, Alexander von 278.
Humor 53. 136.
Hyperbel 194ff.

Ibsen 27f. 75. 76. 98. 146f. 271.
Ideal 31. 32. 33. 38.
Idealisierender Stil, siehe Stil.
Idealismus 22. 31. 44.
Idee 27.
Idyllische, das 34.
Ilias 120f.
Imaginäre, das 71f. 108f.
Impressionismus 54ff.
Individualisierende Betrachtung 164. 213.
Individueller Stil 91ff.
Individuelle Sprachschöpfung 215.
Inhalt 5ff. 12.
— dienende Inhalte 13. 71. 110.
Innere Determination 260f.
Ironie 52.

Jacobsen, J. P. 66.
Jean Paul 53.
Jesus Christus 123.
Jordan, Wilhelm 219.
Journalistenstil 81.
Judensprache 229.
Junges Deutschland 76.
Justi, Joh. Heinr. Gottlob von 187.

Kant, J. 237.
Kanzleistil 97. 226f.
Katachrese 134.
Kaufmännischer Geschäftsstil 227.
Keller, Gottfried 63. 69.
Kenningar 192.
Kinderlieder 83.
Klangwirkungen 40. 57. 66.
Klarheit 55.
Klaj, Johann 66. 153. 174. 203.
Kleist, Heinrich von 70. 74. 82. 114. 172. 183. 212. 251.
— „Amphitryon“ 209. 275.
— „Der zerbrochene Krug“ 82.
— „Die Hermannsschlacht“ 98.
— „Michael Kohlhaas“ 70.
— „Penthesilea“ 12. 49. 59. 70. 183. 276.
— „Prinz Friedrich von Homburg“ 82.
— „Robert Guiskard“ 172.
Klimax 196f.
Klopstock, Friedrich Gottlieb 34. 50. 73. 107. 122. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 189. 193. 220. 224. 229. 234.
Kluge, Friedrich 227f.
Knauth, Paul 182. 183. 231ff.
Komposita 173—189. 219f.
„König Rother“ 195.
Konjunktive Hypotaxe 263.
Konjunktive Parataxe 262f.
Konventioneller Stil 91f.
Konzeptismus 76.
Körner, Theodor 220f. 233.
Korrektheit 85f.
Korrektur 194.
Kosegarten, Theobul 173.
Köster, Albert 276.
Kotzebue, August von 9.
Kulturschichten des Stils 91—94. 214.
Kumulation 204f.

Längin, Th. 224. 225. 247. 248.
Laube, Heinrich 56.
Leibniz 36.

Digitized by Google

Lenau, Nicolaus 62. 69. 125. 134.
Lenz, Jakob M. R. 224. 238.
Lessing 87. 187. 208. 225. 237 f. 242. 246. 249.
— „Emilia Galotti“ 78.
— „Laokoon“ 39. 87. 172. 280 f. 282. 286. 290.
— „Minna von Barnhelm“ 83.
— „Nathan, der Weise“ 222 f.
Lichtempfindungen 62.
Liebliche, das 34. 39. 41. 43. 136. 163.
Liliencron, Detlev von 69.
„Lohengrin“ 79.
Lohenstein, Daniel Casper von 72. 173.
Ludwig, Otto 186. 242.
Luther 90. 215. 224. 225.
Lyrische, das 45 ff. 136.

Maeterlinck, Maurice 59.
Manier 10.
Marinismus 44. 75.
Material des Stils 18 f. 279 f.
Mauthner, Fritz 242.
Metaphorische Apperzeption 111—137. 140 f. 149. 155. 165. 166. 171. 176. 183 f.
Metonymische Apperzeption 137—139. 142. 166. 190.
Metrik, ihr Verhältnis zum Stil 15. 40. 57. 154. 199. 287.
Meyer, Richard M. 2. 17. 182.
Meyer, Theodor A. 280 f.
Miller, Joh. Martin 220.
Minde-Pouet, Georg 183 f.
Minne 218 f.
Minnesinger 218 f.
Miosis 197.
Mörike, Eduard 58. 63. 78.
Moscherosch 228 f.
Mozart 109.
Müller, Josef 111.
Müller, Wilhelm 84.
Musik 64 f. 153. 199. 287 f. 289 f. 291.
Mystik 146.
Mythologisches Denken 92.

Nachahmung 20. 23 f.
Naturalismus 34 f. 218. 226.
Naturbeseelung 104—106.
Nebensätze 259—269 (266).
Neuschöpfung 24.
Nibelungenlied 69. 95.
Niedrige, das 34. 35. 218.
Nietzsche, Friedrich 182.
Nominalsätze 257 f.
Normen der Poesie 123. 165. 188 f. 281.
Norm der Abtönung 35 f. 42. 131. 167 f.
— der Abwechselung und Kontraststeigerung 130. 167.
— der Bedeutsamkeit 123—130. 165. 179.
— der Einheit 7. 163.
— der Harmonie des Gefühlsgehaltes 43. 131. 167.
— des konkreten Lebensgehaltes 134. 168. 192 f. 280 f.
— der Lebenswahrheit 23. 25. 131 ff. 168.
— der Neuheit 20. 43. 94. 130. 167. 179.
Novalis 62. 63. 65.
Novelle 278.

Objektive ästhetische Apperzeptionsformen 104—193.
Objektive Determination 261.
Objektiver Stil, siehe Stil.
Ode 82.
Onomatopöie 57. 64. 66. 153. 203. 288. 292.
Opitz, Martin 232. 274.
„Orendel“ 195.
Österreichischer Dialekt 241.
„Oswald“ 195.
Oxymoron 166.

Parallelismus 205 f.
Parataxe 262 f.
Pars pro toto 138.
Partikel-Komposita 177. 184—187. 231. 232.

Digitized by Google

Pathetische, das 48 ff. 136.
Paul, Hermann 184. 237. 247 f. 249. 253.
Paul, Jean, siehe Jean Paul.
Pegnesischer Blumenorden 153.
Periodenbau 265.
Personifizierende Apperzeption 92 f. 104—108. 111 f. 139 f. 166.
Pfütze, Kurt 224. 238.
Phantasiebilder 281—285.
Platen, Graf August von 143.
Pleonasmus 204.
Poesie, Begriff der 277.
Pointen 15. 84.
Polysyndeton 194.
Predigt 278.
Prosa, Begriff der 277.
Publikum, Rücksicht auf das 98 ff.
Putlitz, Gustav zu 106.

Quevedo y Villegas 75.
Quintilian 1. 119.

Rabener, Gottlieb Wilhelm 52. 166.
Raimund, Ferdinand 173.
Ramler, Karl Wilhelm 193.
Rätsel 76.
Realismus 22. 31.
Rede 278.
Reflexionen 73 f.
Refrain 201.
Reim 66. 292.
Reiz 286.
Relative Hypotaxe 263.
Relativsätze 263.
Religiöse Gefühle 89.
Reuter, Fritz 54. 215.
Revocatio 211.
Rhetorisch 278 f.
Rhetorische Frage 209. 257.
Rhythmus 40. 153. 287. 292.
Richter, Jean Paul Friedrich, siehe Jean Paul.
Riehl, Alois 37.
Rist, Johann 157. 174.
Ritterpoesie 93.
Roman 278.
Romantik 48. 65. 153. 237.
Rousseau, Jean Jacques 104.
Rückert, Friedrich 78. 275. 276.

Sachs, Hans 221. 222. 236. 274.
„Salman und Morolf“ 195.
Satirische, das 48. 136.
Satz 176. 245. 252—255.
Satzäquivalente 254. 256.
Satzarten 48. 50. 51. 52. 53. 251—259.
Satzmelodie 40. 153. 287 f. 292.
Scheffel, J. V. von 50. 67. 116. 125. 203. 219. 224. 290.
Schenk, Eduard von 242.
Scherer, Wilhelm 246.
Schiller 34. 63. 64. 73. 75. 81. 98. 122. 157 ff. 161. 163 f. 165. 180. 183. 185. 187. 195. 224. 229. 233. 241. 242. 248. 249. 274.
— Werke a) Dramen 26.
— — „Die Braut von Messina“ 59.
— — „Die Räuber“ 195.
— — „Don Carlos“ 196. 200. 290.
— — „Wallenstein“ 12. 148. 150.
— — b) Gedichte: Balladen 19; „Das Lied von der Glocke“ 208; „Das Mädchen aus der Fremde“ 106; „Das Siegesfest“ 106 f.; „Der Gang nach dem Eisenhammer“ 81; „Der Graf von Habsburg“ 161. 207. 241; „Der Handschuh“ 207; „Der Kampf mit dem Drachen“ 64. 168; „Der Ring des Polykrates“ 64; „Der Spaziergang“ 173; „Der Taucher“ 163 f. 198. 207. 274; „Die Bürgschaft“ 12. 196; „Die Götter Griechenlands“ 83; „Hero und Leander“ 207; „Kassandra“ 159; „Ritter Toggenburg“ 197. 207.
— — c) Prosa: „Über naive und sentimentalische Dichtung“ 45. 48 51.
Schlegel, Elias 23.
Schleiermacher, Friedrich 86.

Digitized by Google

Schmidt, Erich 208. 238.
Schönaich, Otto Freih. von 184f. 187. 220.
Schöne, das 34. 39. 41. 43. 136. 163.
Schwäbischer Dialekt 241.
Schwärmerische, das 49.
Schwulst 75. 212. 234.
Sentenzen 73f.
Sentimentalität 47.
Shakespeare 7. 28. 36. 79. 124. 146. 195. 240.
Simplicia, statt der Komposita 219f. 231.
Sinnesempfindungen 57. 62ff.
Spinoza 105.
Sprache 19. 39. 40. 41. 137. 214—217. 244. 279—292.
Sprachliche Parallelformen 214—276.
Sprachschichten 214—230.
Sprichwörter 112. 117.
Statistiken 19. 213. 230. 259.
Stehende Beiwörter 169.
Stettenheim, Julius 134.
Stieler, Caspar 276.
Stifter, Adalbert 69.
Stil: Begriff 2ff. 250; Etymologie 2; auf Tätigkeit des Menschen beschränkt 3; konträr zum Stoff, nicht identisch mit dem Begriff Form 6f.; Einheitlichkeit 7; Definition 8; innerer und äußerer Stil 10; dienende Inhalte des Stils 12ff.; Auffassung und Gestaltung im Stil 13ff.; ästhetische und psychologische Eigenschaften des Stils 17; objektive und subjektive Eigenschaften 18. 22. 45. 50. 87f. 101; nachahmender Stil 23f. 168; freischaffender Stil 25f. 132. 168; typisierender und individualisierender Stil 29—31; Stil der idealisierenden und der der charakterisierenden Auffassung 31—37; und Darstellung 37—44. 136. 218. 226; der lyrische und elegische Stil 45—48. 256; pathetischer Stil 48ff. 163; satirischer und ironischer Stil 51f.; humoristischer Stil 53f.; impressionistischer Stil 54ff.; Breite und Knappheit des Stils 77—79; Zweckmäßigkeit und Prägnanz des Stils 79f.; Klarheit und Verschwommenheit des Stils 80ff.; Kulturschichten des Stils 91—94. 169f.; Bildungsschichten 95—97. 170f.; Kanzleistil 97. 226f.; kaufmännischer Geschäftsstil 227.
Stilistik: Aufgabe 1; Einteilung 16ff.; Anordnung stilistischer Untersuchungen 19; historische Betrachtung 20.
Stimmungen 59.
Stoff 3ff.
Storm, Theodor 63. 69. 272.
Studentensprache 227f.
Style précieux 75.
Subjektive ästhetische Apperzeptionsformen 193—217.
Subjektiver Stil, siehe Stil.
Sudermann, Hermann 9.
Sütterlin, Ludwig 252.
Symbol 57. 76. 81. 133. 139—154.
Symploke 200.
Synekdoche 138. 190.
Synthese 1. 41. 77. 175.
Synthetische Apperzeption 173—189.

Tacitus 78.
Tannhäuserlied 169.
Tastsinn 68.
Tautologie 204.
Technik 8f.
Tendenz 98.
Thukydides 78.
Tieck, Ludwig 65.
Tolstoi 26.
Tralles 222f.
Traum 72. 285.
Treitschke, Heinrich von 67. 90. 278.
Typen 30.

Digitized by Google

Übermensch 182.
Übersetzungen 86.
Uhland, Ludwig 78. 84. 167. 219. 220. 222. 242.
Umgangssprache 218.
Umschreibende Apperzeption 189—193.

Variation 205.
Verschwommenheit 55.
Verwandelnde Apperzeption 108—111.
Vischer, Friedrich 139. 140f. 232.
Vision 211.
Vogt, Friedrich 205. 240.
Volkelt, Johannes 30. 139.
Volkslied 81. 82. 83. 91. 93. 144.
Volkstümlicher Stil 91ff. 169.
Voß, Johann Heinrich 211. 219.

Wackernagel, Wilhelm 111. 279.
Wagner, Richard 27. 34. 39. 59. 151. 153f. 159f. 196. 219. 221. 242. 291. 292.
Wahrheit und Wirklichkeit 26.
Wahrnehmungs-Komposita 177. 181.
Walther von der Vogelweide 195. 201. 204f. 206.
Werner, Zacharias 59.
Wieland 34. 219. 224. 225.
Willenskraft 90.
Wilmanns, Wilhelm 179. 187. 231. 233.
Wirklichkeit und Wahrheit 26.
Withof, Joh. Phil. Lor. 180.
Witz 52. 238.
Wohlgefallen 33.
Wolff, Julius 219. 221.
Wolfram von Eschenbach 195. 274.
Wortableitung 174. 178. 179. 230—235.
Wortbedeutung, siehe Bedeutungswandel.
Wortkategorien 244—250.
Wortschatz 217—250.
Wortspiel 203.
Wortstellung 269—276.
Wortzusammensetzung 173—189.
Wunder 26. 71f.
Wunderlich, Hermann 252. 268.
Wundt, Wilhelm 115. 142. 156. 175. 177. 235. 245f. 252. 258. 260.
Wunschsätze 256.
Würfl, Christoph 180. 185.
Wustmann, Gustav 217. 234. 244. 247.

Zachariae, Just Friedr. Wilh. 72. 228. 249.
Zitate 74.
Zola, Emile 29. 66.
Zweck, der, im Stil 97.
Zweckmäßigkeit 33.
Zweigliederung, Prinzip der 262.
Zwischensätze 82.

Digitized by Google

Inhalt.

Seite

Vorwort V

5. Kapitel: Stilistik.

Einleitung . . . . . 1—21

Aufgabe der Stilistik, S. 1. — In welchem Sinne die Stilistik eine angewandte Wissenschaft ist, S. 1. — Begriff des Stils, S. 2 ff. — Etymologie, S. 2. — Stil auf menschliche Leistungen beschränkt, S. 3. — Begriffe Form und Stoff, S. 3 ff. — Vier Negationen des Begriffes Stoff, S. 4. — Der Begriff Inhalt, S. 5 f. — Stil als Gegensatz zum Stoff, S. 6. — Stil nicht identisch mit Form, S. 6 f. — Einheitlichkeit, S. 7. — Definition des Stils, S. 8. — Der Begriff Technik, S. 8 f. — Der Begriff Manier, S. 10. — Innerer und äußerer Stil, S. 10 f. — Welche Inhalte zum Stil gehören, S. 11 ff. — Dienende Inhalte, S. 13. — Stil der Auffassung, S. 13 f. — Stil der Darstellung, S. 14 f. — Einteilung der Stilistik, S. 16 ff. — Praktische Ausführung stilistischer Untersuchungen, S. 19 f. — Historische Betrachtung, S. 20. — Ausschluß der historischen Stilformen und des Stils der poetischen Gattungen, S. 20 f.

Erster Teil: Die allgemeinen Eigenschaften des Stils . . . 22—100

1. Abschnitt: Die ästhetischen Eigenschaften . . . 22—59

I. Die objektiven Eigenschaften . . . . . 22—44

Objektive und subjektive Eigenschaften des Stils, S. 22. — Idealismus und Realismus, S. 22 f. — Nachahmender und freischaffender Stil, S. 23—29. — Wirklichkeit und Wahrheit, S. 26. — Wunder, S. 26 f. — Ideen, S. 27. — Typisierender und individualisierender Stil, S. 29—31. — Stil der idealisierenden und der der charakterisierenden Auffassung, S. 31—37. — Die ästhetischen Ideale, S. 32 ff. — Das Liebliche, Schöne und

Digitized by Google

Seite

Erhabene, S. 34. — Das Idyllische und Heroische, S. 34. — Die Norm der Abtönung, S. 35. — Der Stil der idealisierenden und der der charakterisierenden Darstellung, S. 37—44. — Wandel der idealisierenden Ausdrucksmittel, S. 43.

II. Die subjektiven Eigenschaften . . . . . 45—59

Objektiver und subjektiver Stil, S. 45. — Der lyrische und der elegische Stil, S. 45—48. — Begriff des Lyrischen, S. 45 f. — Sentimentalität, S. 47. — Pathetischer Stil, S. 48 f. — Das Schwärmerische, S. 49. — Mischungen des objektiven und subjektiven Stils, S. 50. — Der satirische Stil, S. 51. — Der ironische Stil, S. 52. — Der humoristische Stil, S. 53 f. — Der impressionistische Stil, S. 54—59. — Ästhetische Totalstimmungen, S. 59.

2. Abschnitt: Die psychologischen Eigenschaften . 60—100

I. Die objektiven Eigenschaften . . . . . 60—87

Grade und Stufen der Anschaulichkeit, S. 60—70. — Vorstellungen des Gesichtssinns: Lichtempfindungen, S. 62 f.; Farbenempfindungen, S. 63; Dimensionen der Gesichtseindrücke, S. 63; Ruhe und Bewegung, S. 64. — Vorstellungen des Gehörssinnes, S. 64—66. — Vorstellungen des Geruchs- und Geschmackssinnes, S. 66—67. — Des Tastsinns, S. 68. — Organempfindungen, S. 68. — Physiologische Begleiterscheinungen der Affekte, S. 68 f. — Bevorzugung besonderer Inhalte, S. 69. — Zusammengesetzte Gebilde und Teilgebilde, S. 70. — Das Imaginäre, S. 71. — Das Erträumte, S. 72. — Das Mögliche, S. 72 f. — Sentenzen und Reflexionen, S. 73 f. — Anspielungen und Zitate, S. 74 f. — Der Doppelsinn, S. 75 f. — Konzeptismus, S. 76. — Rätsel, S. 76. — Breite und Knappheit, S. 77—79. — Zweckmäßigkeit und Prägnanz, S. 79 f. — Klarheit und Verschwommenheit, S. 80—82. — Stetiger und sprunghafter Gedankenbau, S. 82. — Häufung und Verschränkung der Vorstellungen, S. 82 f. — Aufzählung parallel gehender Gedanken und organische Gedankenentwicklung, S. 83 f. — Pointen, S. 84. — Logische Korrektheit, S. 84 f. — Die Disposition der Sprachgebilde, S. 86 f.

II. Die subjektiven Eigenschaften . . . . . 87—100

Das Gefühl der vorherrschende Faktor in subjektiven Kundgebungen, S. 87 f. — Die Gebiete des Gefühlslebens, S. 88. — Die erotischen und die religiösen Gefühle, S. 89 f. — Willenskraft und Charakter, S. 90. — Die Kulturschichten des Stils, S. 91—94. — Die Bildungs-

Digitized by Google

Seite

schichten des Stils, S. 94—97. — Der Zweck literarischer Erzeugnisse und sein Einfluß auf den Stil, S. 97—100.

Zweiter Teil: Die besonderen Eigenschaften des Stils . . 101—276

1. Abschnitt: Die ästhetischen Apperzeptionsformen 101—213

Einleitung . . . . . 101—104

Das Wesen der ästhetischen Apperzeptionsformen, S. 101 f. — Zwei Hauptgebiete der ästhetischen Apperzeption, S. 103 f.

I. Die objektiven ästhetischen Apperzeptionsformen . . . 104—193

1. Die beseelende oder personifizierende Apperzeption . 104—108

Ihr Wesen, S. 104. — Beseelung der Natur, S. 104—106. — Beseelung abstrakter Begriffe: die Allegorie, S. 106 f. — Beseelung konkreter Erscheinungen, S. 107 f.

2. Die verwandelnde Apperzeption . . . . . 108—111

Ihr Wesen, S. 108 f. — Unterschied gegenüber der Beseelung, S. 109. — Umfang der Gebilde verwandelnder Apperzeption, S. 109 f. — Herrschende und dienende Inhalte dieser Art, S. 110.

3. Die metaphorische Apperzeption . . . . . 111—137

Unterschied der metaphorischen und der beseelenden Apperzeption, S. 111 f. — Verbale Metaphern, S. 113. — Das *tertium comparationis*, S. 113 f. — Die Motive der metaphorischen Apperzeption, S. 114 f. — Metapher und regulärer Bedeutungswandel, S. 114 f. — Die vier Arten der metaphorischen Apperzeption, S. 115—118. — Das Gleichnis und die Metapher, S. 118 ff. — Der Umfang von Gleichnis und Metapher, S. 120. — Die Homerischen Gleichnisse, S. 120 f. — Der ästhetische Wert von Metapher und Gleichnis, S. 121 f. — Die psychologische Einteilung metaphorischer Gebilde, S. 122 f. — Die ästhetische Würdigung der metaphorischen Gebilde, S. 123—137. — Die Metapher und die Norm der Bedeutsamkeit, S. 123—130. — Weite des Weges von der Analogievorstellung bis zur eigentlichen Vorstellung, S. 124—127. — Die Weite des Weges auf dem Gebiete der metaphorischen Analogievorstellungen, S. 127—130. — Die Bedeutung anderer Normen für die ästhetische Beurteilung der Metaphern, S. 130 f. — Norm der Lebenswahrheit, S. 131—134. — Katachresen, S. 134. — Die Metapher und die Norm der Anschaulichkeit, S. 134 f. — Einfluß der Metapher auf die verschiedenen Arten des

Digitized by Google

Seite

objektiven und subjektiven Stils, S. 136. — Bedeutung dieser Apperzeptionsform, S. 137.

4. Die metonymische Apperzeption . . . . . 137—139

Die Metonymie durch die Funktion der Beziehung begründet, S. 137. — Unterschied von der Metapher, S. 137. — Metonymie stets Ersatz, nicht Zusatz, S. 138. — Räumliche, zeitliche und logische Beziehungen, S. 138. — Die Synekdoche, S. 138.

5. Die symbolische Apperzeption . . . . . 139—154

Vergleichung der symbolischen Apperzeption mit anderen Apperzeptionsformen: mit der Beseelung, S. 139 f.; mit der Metapher, S. 140 ff.; mit der Metonymie, S. 142. — Grundlage der symbolischen Apperzeption ist nicht die Funktion der Vergleichung, sondern die der Beziehung, S. 142. — Definition des Symbols, S. 142. — Die Motive der symbolischen Apperzeption, S. 142 f. — Konventionelle Symbole, S. 143 ff. — Das Symbol in der Religionswissenschaft, S. 144 f. — Symbolische Gebräuche im Leben, S. 145. — Individuelle Symbole, S. 145 ff. — Symbol und Allegorie, S. 147—153. — Allegorie, im Sinne von Personifikation des Abstrakten, verglichen mit dem individuellen Symbol, S. 147 f. — Eine falsche Definition des Begriffs Allegorie, S. 148 f. — Etymologie des Wortes Allegorie, S. 149. — Allegorie im Sinne einer erzwungenen und fremdartigen Ersatzvorstellung, S. 149 f. — Ihr Verhältnis zum konventionellen Symbol, S. 150 f.; und zum individuellen, S. 151 ff. — Die Symbole der bloßen Form, S. 153.

6. Die antithetische Apperzeption . . . . . 154—160

Definition, S. 155. — Verhältnis der antithetischen Apperzeption zur metaphorischen, S. 155. — Vier Arten antithetischer Begriffsverhältnisse, S. 156 f. — Beispiele: Gottfried von Straßburg, Johann Rist, S. 157. — Schiller, S. 157 ff. — Heine, S. 159. — Richard Wagner, S. 159 f.

7. Die epithetische Apperzeption . . . . . 160—173

Die epithetische Apperzeption weist über die Lehre von den Beiwörtern hinaus, S. 160 f. — Beiwörter ohne epithetische Bedeutung, S. 162. — Schmückende Beiwörter, S. 162. — Definition der Epithese, S. 162 f. — Charakterisierende Beiwörter, S. 163. — Die Epithese und die Norm der Einheit, S. 163. — Anpassung der Epithese an die verschiedenen Arten des objektiven und

Digitized by Google

Seite

subjektiven Stils, S. 164 f. — Die Epithese und die Norm der Bedeutsamkeit, S. 165. — Verbindung der epithetischen Apperzeption mit der beseelenden, metaphorischen, metonymischen und antithetischen Apperzeption, S. 166 f. — Die Epithese und die Norm der Neuheit, S. 167. — Die Normen der Abwechslung und Kontraststeigerung, der Harmonie, der Abtönung, der Lebenswahrheit, des konkreten Lebensgehaltes und ihre Bedeutung für die Epithese, S. 167 f. — Die Kulturschichten und die Epithesen, S. 169 f. — Stehende Beiwörter, S. 169. — Epithesen der typisch-volkstümlichen Kulturschicht, S. 169 f. — Konventionelle und individuelle Epithesen, S. 170. — Die Bildungsschichten und die Epithesen, S. 170 f. — Die Lebenssphären und die Epithesen, S. 171. — Verbindung mehrerer Epithesen; Beiordnung und Unterordnung, S. 171 ff. — Häufung der Epithesen häßlich, S. 172 f.

8. Die synthetische Apperzeption . . . . . 173—189

Beziehungen der synthetischen zur epithetischen Apperzeption, S. 173 f.; zur Wortableitung, S. 174. — Die Grundlagen der synthetischen Apperzeption, S. 175 ff. — Die ersten drei Hauptarten der synthetischen Apperzeption, S. 176 f. — Vierte Hauptart: Komposition mit Partikeln von erloschenem Eigenleben, S. 177 f. — Ästhetischer Wert der vier Klassen synthetischer Apperzeption, S. 179 f. — Berührungs-Komposita, S. 180 f. — Wahrnehmungs-Komposita, S. 181 f. — Erinnerungs-Komposita, S. 182 ff. — Partikel-Komposita, S. 184 ff. — Die synthetische Apperzeption und die Kultur- und Bildungsschichten, die Lebenssphären, S. 187 f. — Die Normen und die synthetische Apperzeption, S. 188 f. — Anpassung an die verschiedenen Arten des objektiven und subjektiven Stils, S. 189.

9. Die umschreibende Apperzeption . . . . . 189—193

Ihr Wesen, S. 189 f. — Ihr Verhältnis zur metonymischen und epithetischen Apperzeption, S. 190 f. — Umschreibung von Gegenstandsbegriffen, S. 191; von Eigenschafts-, Zustands- und Tätigkeitsbegriffen, S. 191 f. — Umschreibung der Determinationen, S. 192. — Etymologische Erläuterung, S. 192. — Wert der umschreibenden Apperzeption, S. 192 f.

II. Die subjektiven ästhetischen Apperzeptionsformen . . 193—213

Begriff der subjektiven Apperzeptionsformen, S. 193.

Digitized by Google

Seite

— Die Mittel, durch die die Steigerung der Erregungs- und Spannungsgefühle bewirkt wird, S. 193 f.

1. Wahl besonders affektstarker Wörter . . . . . 194—196

Die Hyperbel; Etymologie und Begriff, S. 194. — Beziehung zu den objektiven ästhetischen Apperzeptionsformen, S. 194. — Ihre Anwendung, S. 195. — Komische Hyperbeln, S. 195 f.

2. Das An$_s$ und Abschwellen der Affekte . . . . . 196—199

Die Klimax, S. 196. — Ihre Anwendung, S. 196 f. — Nicht auf Reihenfolge von Wörtern beschränkt, S. 197. — Die Miosis, S. 197 ff. — Ausdehnung auf Folge der Gesamtvorstellungen, S. 197 ff.

3. Verstärkung der Affekte durch Wortwiederholung . 199—203

Bedeutung der Wiederholung in der Stilistik und Metrik, S. 199. — Die Anaphora, S. 199 f. — Die Epiphora, S. 200. — Epanalepsis oder Anadiplosis, S. 200. — Epanodos, S. 200. — Symploke, S. 200. — Epanastrophe, S. 201. — Epizeuxis, S. 202. — Die Annomination, S. 202 f. — Das Wortspiel, S. 203.

4. Verstärkung der Affekte durch Häufung sinnverwandter Wörter und Wendungen . . . . . 204—206

Tautologie, S. 204. — Pleonasmus, S. 204. — Kumulation, S. 204. — Variation, S. 205. — Parallelismus, S. 205 f. Antithetischer Parallelismus, S. 206.

5. Verstärkung der Affekte durch Eigenheiten der Wort- und Satzverknüpfung . . . . . 206—208

Asyndeton und Polysyndeton; zwiefache Scheidung dieser Begriffe, S. 206 ff.

6. Mittel zur Steigerung der Spannung . . . . . 208—212

Die Aposiopese, S. 208 f. — Rhetorische Frage, S. 209 f. — Erregung und Spannung; Einwendungen des Sprechenden gegen sich selbst, S. 210 f. — Epilemma und Revocatio, S. 211. — Apostrophe und Vision, S. 211 f.

Anwendung der Lehre von den ästhetischen Apperzeptionsformen, S. 212 f.

2. Abschnitt: Sprachliche Parallelformen . . . . . 214—276

Das Ausdrucksmittel der Sprache, S. 214 ff. — Sprachgruppen, S. 214. — Zeitliche Veränderungen der Sprache, S. 214 f. — Sprachschöpferische Individuen, S. 215. —

Digitized by Google

Seite

Anlehnungen an den Dialekt; an einzelne Vorbilder, S. 215 f. — Behandlung von Werken der Vergangenheit, S. 216. — Sprachschichten und sprachliche Parallelformen, S. 216 f.

I. Die stilistischen Werte des Wortschatzes . . . . . 217—250

1. Die Sprachschichten . . . . . 217—230

Buchsprache und Umgangssprache, S. 218. — Archaisierende Wendungen, S. 218—222. — Minnedichtung, S. 218 f. — Simplicia statt der Komposita, S. 219 ff. — Bedeutung der Umgangssprache für die Poesie, S. 222 f. — Bereicherung der prosaischen Schriftsprache durch Ausdrücke älterer Sprachdenkmäler, S. 224. — Durch die Umgangssprache, S. 225 f. — Der Wortschatz einzelner Lebenskreise, S. 226 ff. — Kanzleistil, S. 226 f. — Kaufmännischer Geschäftsstil, S. 227. — Studentensprache, S. 227 f. — Sprache der Seeleute, Soldaten, Jäger usw., S. 228. — Gaunersprache, S. 228 f. — Judensprache, S. 229. — Fremdwörter, S. 229. — Individuelle Vorbilder, S. 229. — Statistische Aufstellungen über den Wortschatz genügen nicht, S. 230.

2. Ableitungen und Neubildungen . . . . . 230—235

Drei Gesichtspunkte zur Beurteilung des ästhetischen Wertes der Wortableitungen, S. 230 f. — Sekundäre Ableitungssuffixe, S. 231. — Verbal-Ableitung, S. 231 f. — Nominal-Ableitung, S. 232 f. — Neuerungssucht, S. 233 f. — Schwülstige Umschreibungen, S. 234 f.

3. Bedeutungswandel . . . . . 235—244

Der Inhalt der Wörter stets aus einer Mehrheit von Bestandteilen zusammengesetzt, S. 235 f. — Individuelle Schwankungen in der Erfassung des Wortsinns, S. 235. — Bedeutungswandel der Abstrakta, S. 236 f. — Ältere und jüngere Wortbedeutungen nebeneinander, S. 237 f. — Beispiele: *reizend, heiter, gemein*, S. 238 ff. — Dialektische Abweichungen (*beiläufig, wirklich, vergnügt*), S. 241. — Erneuerung alter Wortbedeutungen, S. 241 f. — Wandelungen des Wortsinns in der Sprache der Gegenwart, S. 242 f. — Moderne Unklarheiten, S. 244. — Der Wert des Ausdrucksmittels der Sprache, S. 244.

4. Die Wortkategorien . . . . . 244—250

Das Satzganze und die Sonderung der Redeteile, S. 244 f. — Vier Kategorien der Begriffe, S. 245 f. — Überführung der Begriffe des Geschehens oder des Zu-

Digitized by Google

Seite

standes in die Klasse der Gegenstandsbegriffe, S. 246 f. — Ist ein Anzeichen des abstrakten Denkens, S. 247. — Vorgebildete Tendenzen der Sprache unterstützen solches Verfahren, S. 247. — Überführung der Eigenschaftswörter in die Klasse der Substantiva, S. 247 f. — Adverbia, Präpositionen, Interjektionen, S. 248 f. — Überführung der Substantiva in die Klasse der Adjektiva, S. 249. — Adverbia, S. 249 f.

II. Die stilistischen Werte des Satzbaues . . . . . 250—276

Die Lehre von den Wortfügungen von der Stilistik ausgeschlossen, S. 250 f. — Werke der Vergangenheit, S. 251.

1. Arten der einfachen Sätze . . . . . 251—259

Ältere Theorien über die Definition des Satzes, S. 251 ff. — Unvollständige Sätze und Satzäquivalente, S. 253 f. — Definition des Satzes, S. 254 f. — Die Ausrufungssätze, S. 255 f. — Die Gefühlssätze, S. 255 f. — Die Wunsch- und Befehlssätze, S. 256. — Die Aussagesätze, S. 256 f. — Drei Arten, S. 256. — Die Fragesätze, S. 257. — Des Verbums entbehrende reine Nominalsätze, S. 257 f. — Bedeutung der Satzanalyse für die Stilistik, S. 258 f.

2. Determinationen und Nebensätze . . . . . 259—269

Die Verdichtung der Vorstellungen in den zusammengesetzten Sätzen, S. 259 f. — Begriff der Determination; der determinierende und der determinierte Begriff, S. 260. — Die inneren Determinationen, S. 260 f. — Die attributive Determination und die Mittel ihres Ausdrucks, S. 260 f. — Die objektive Determination, S. 261. — Die äußeren Determinationen und die Mittel ihres Ausdrucks, S. 261 f. — Das Prinzip der Zweigliederung, S. 262. — Die zusammengesetzten Sätze, S. 262 ff. — Die konjunktive Parataxe und ihre Arten, S. 262 f. — Die konjunktive und relative Hypotaxe, S. 263 f. — Bedeutung der zusammengesetzten Sätze, S. 264. — Die räumlichen, zeitlichen und logischen Beziehungen innerhalb der zusammengesetzten Sätze sind dieselben wie die Beziehungen innerhalb der Determinationen, S. 264 f. — Stilistischer Wert von Parataxe und Hypotaxe, S. 265 f. — Periodenbau, S. 265 f. — Verhältnis der Nebensätze und Determinationen, S. 266. — Arten der Nebensätze, S. 266. — Verhältnis der Nebensätze und Hauptsätze, S. 266 f. — Stilistischer Gewinn aus diesen Unter-

Digitized by Google

Seite

scheidungen, S. 267—269. — Nebensätze, die nicht durch Determinationen wiedergegeben werden können, S. 267 f. — Abwechselung der Determinationen, Nebensätze und Hauptsätze, S. 268 f.

3. Wortstellung . . . . . 269—276

Freie und gebundene Wortstellung, S. 269 f. — Hauptregeln der deutschen Wortstellung, S. 270. — Das Verbum finitum und die übrigen Satzbestandteile im einfachen Aussagesatz, S. 270 f. — Nachstellung der Determinationen, S. 271. — Altertümliche Voranstellung des Verbums im einfachen Aussagesatz, S. 271 f. — Stellung des Verbums im zusammengesetzten Satze bei vorangehendem Nebensatz, S. 272 f. — Stellung des Verbums im konjunktionslosen vorangehenden Nebensatz, S. 273. — Stellung des Verbums im konjunktiven und relativen Nebensatz, S. 273 f. — Endstellung des Verbums im einfachen Aussagesatz, S. 274. — Stellung des attributiven Genitivs, S. 274 f. — Stellung des Relativsatzes, S. 275 f. Stellung der trennbaren Partikel, S. 276.

Schluß: Poesie, Prosa, Literatur. — Die Grenzen des Sprachstils . . . . . 276—292

Zwiefache Bedeutung der Ausdrücke Poesie und Prosa, S. 277 f. — Der Begriff Literatur, S. 278. — Der Begriff des Rhetorischen, S. 278 f. — Die Ausdrucksmöglichkeiten der Sprache, S. 280 ff. — Lessings „Laokoon“; Theodor A. Meyer, S. 280 f. — Wert der Anschaulichkeit der Phantasiebilder, S. 280 f. — Vergleichung des Ausdrucksmittels der Sprache mit denen der anderen Künste, S. 281 ff. — Die Sprache und die Vorstellungen des Gesichtssinnes, S. 281 ff. — Die Erinnerungs- und Phantasiebilder des Gesichtssinns sind fragmentarisch, S. 281 f. — Sie werden aber nicht mosaikartig zusammengesetzt, sondern sind von einer Gesamtvorstellung bestimmt, S. 282 ff. — Gradueller, nicht genereller Unterschied der Wahrnehmungsbilder und Phantasiebilder, S. 284. — Phantasiebilder und Erinnerungsbilder, S. 284 f. — Beweglichkeit der Phantasiebilder, S. 285 f. — Veränderungen und Handlungen, S. 285. — Die Schilderung des Bewegten, S. 286. — Die Gehörsvorstellungen der Phantasie, S. 286 ff. — Poesie und Musik, S. 287. — Die Empfindungen der übrigen Sinne, S. 288 f. — Die abstrakten Gedanken, S. 289. — Die Gefühle und Affekte und das Ausdrucks-

Digitized by Google

Seite

mittel der Sprache, S. 289 f. — Unzulänglichkeit der Sprache, S. 290 f. — Die äußeren Anzeichen als Mittel zur Darstellung der Affekte, S. 291. — Die Willensregungen und das Darstellungsmittel der Sprache, S. 291 f. — Die Macht der ästhetischen Apperzeptionsformen in der Poesie, S. 292.

Register . . . . . 292—300

Digitized by Google

Druckfehler.

S. 14_{26} *Fragen*] *Frage* — 31_{4} *kann*] *wird* — 32_{10} *Definitionen*] *Definition* — 47_{5} *sich* zu streichen. — 54_{18} *Grenzen*] *Grenze* — 75_{29} *de*] *y* — 76_{28} *daß*] *das* — 84_{30} *zerstören*] *auflösen* — 154_{13} *Heinrich* Hardt] *Ernst* Hardt — 157_{31} *4.* zu streichen. — 212_{14} *Sprechenden* — 216_{30} *verschiedene* — 221_{19} *andrer,* — 236_{35} *Sinn* — 248_{36} *Wider* — 286_{33} *daß*] *das* — 287_{26} *Poesie*] *Musik* — 288_{29} *Beziehungen*] *Bezeichnungen*

Digitized by Google

Druck von Ehrhardt Karras in Halle a. S.

Digitized by Google